د . سيد البحراوي

البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث

دار شرقيات

البحث عن المنهج
في النقد العربي الحديث

البحث عن المنهج
في النقد العربي الحديث

د . سيد البحراوي

دار شرقيات

البحث عن المنهج
في النقد العربي الحديث
الطبعة الأولى، ١٩٩٣

غلاف وإخراج: ذات حسين أبوزيد

شارع محمد صدقي، هدى شعراوي،
باب اللوق، القاهرة.
سجل تجاري: ٢٦٩١٩٨ ت : ٣٩٣٠٣٣٥

❖❖❖

إهداء

إلى لطيفة الزيات
سبعون عاماً من العطاء

المقدمة

وراء الدراسات التي تشكل هذا الكتاب، دوافع عملية وعلمية تتحدد في مرور قرن من الزمان على ميلاد طه حسين وأبناء جيله من (التنويريين). فبهذه المناسبة، عقد مؤتمر للاحتفال بطه حسين، وآخر للاحتفال بالعقاد. وفي المؤتمرين شارك الكاتب ببحثين كانا نواة للدراستين الأوليين المنشورتين في هذا الكتاب.

غير أن هذا الدافع العملي وما أدى إليه من دراسات، التقى مع هموم يعيشها الناقد المثقف العربي المعاصر في الأعماق، وهي تدور حول مدى نجاح هذا الناقد كمثقف في القيام بالدور المنوط به في ثقافته ومجتمعه، وهو دور أصبح - بوضوح - ضئيلاً إلى أبعد الحدود.

لماذا حدث هذا؟ ومتى؟ هل هي مسألة معاصرة، أم أنَّ لها جذوراً في الماضي؟ لقد كانت هذه الهموم محصورة في اللحظة المعاصرة التي نعيشها. فلما جاءت الذكرى المئوية، وتمت الدراستان، اكتملت الرؤية، واتضح أنّ ما نعيش اليوم ليس منفصلاً، سواء في مظاهره أو أسبابه عما أنجزه جيل التنويريين الذين نحتفل بمرور قرن على ميلادهم الآن.

وعلى هذا النحو، جاءت فصول هذا الكتاب تحمل رؤية لمحصلة انجاز علامات بارزة من أجيال نقادنا الكبار منذ بداية القرن وحتى الآن. ومن المهم هنا أن أعترف أن هذه الرؤية، وإن كانت على تماس واضح مع الهم المنهجي الذي يشغل العديد من النقاد والمفكرين المعاصرين<١>، فإنها تظل رؤية خاصة من عدة نواح: فهي وإنْ اقتصرت على عدد محدود من الكتب، فإنّها ترى في هذه الكتب تمثيلاً معقولاً ـ من الناحية المنهجية- للإنجازات الأساسية في ميدان

النقد الأدبي، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن هذه الرؤية تختص بكونها تنطلق من مفهوم خاص للمنهج - ربما لم يكن هو المفهوم الشائع- يتطلب أعلى درجة من درجات الاتساق في داخل هذا المنهج، لأنه لا يرى فيها شروط العلمية فحسب، وإنما شروط الفعالية أيضاً. فمنهج متناقض أو متنافر لا يملك- من وجهة نظرنا- شروط العلمية، ولن يستطيع أن يكون فاعلاً ومؤدياً لوظيفته.

وهذا الاتساق المنهجي- من ناحية ثالثة- ليس قضية فردية، وإنما هو قضية اجتماعية في المقام الأول. ومن هنا، فإننا نرى أن طرح قضية المنهجية في النقد العربي تتجاوز حدود الهم الأكاديمي الضيق إلى مجمل الحياة العربية بصفة عامة. ذلك أن منهجية فرع معرفي معين، لا تنفصل عن منهجية الفروع المعرفية الأخرى، أو عن منهجية الحياة الاجتماعية في الوطن الذي تمارس فيه هذه الفروع المعرفية. وباختصار، إذا تحدثنا عن المنهجية، فإننا نتحدث عم مجتمع ناضج واعٍ بأهدافه، ويخطط لتحقيق هذه الأهداف تخطيطاً علمياً، يستخدم الأدوات المناسبة التي تضمن سلامة هذا التخطيط وقدرته على تحقيق الأهداف. ولاشك أن العقول التي تمارس هذه المنهجية، تخضع لذات الشروط التي تخضع لها العقول التي تمارس المنهجية في النقد الأدبي أو في غيره من الفروع المعرفية .

من المؤكد أن هناك تفاوتاً في درجات الانضباط وتحقيق المنهجية، ينتج عن عوامل ذاتية تخص كل فروع معرفي، حسب فهمه للمنهجية، وشروط انتاجها الخاصة لديه. فحديثنا عن المنهجية في الفلسفة، غير الحديث عن المنهجية في العلوم الطبيعية. والمنهجية في الانتاج العلمي (سواء كان عملياً أو نظرياً) تختلف عن منهجية الممارسة السياسية أو إدارة الاقتصاد أو غير ذلك من المجالات. ومع ذلك، فإنه يجوز لنا الحديث عن منهجية عامة، أو مبادئ أساسية عامة للمنهج تتوفر في كل مجال، وتحتاج إلى ذات الشروط التي لابد منها في كل ميدان مهما اختلف أو تمايز.

من هنا يمكننا القول بأن الخلل في شروط الممارسة المنهجية في ميدان ما له علاقة بالخلل في شروط الممارسات الاخرى على نحو أوآخر. فإذا كان هذا الخلل في ميدان مثل ميدان التعليم أو ميدان إدارة المشروع الوطني عامة، يصبح تأثيره على المنهجية في الميادين الأخرى أوضح وأكثر خطراً، وإن كان هذا التأثير مباشراً أحياناً، وغير

مباشر في أحيان أخرى. فحين لا تسمح ادارة المشروع بصرف الميزانية المناسبة للبحث العلمي مثلاً، فسوف يضطر العلماء إلى تعويض هذا النقص بنقص آخر في بعض الشروط المنهجية، كأن يضطروا لاستخدام أدوات أقدم أو أقل دقة، أو مواد خام ليست هي المطلوبة بالضبط، أو الاعتماد على مراجع أقل قيمة من مراجع حديثة أدق.. الخ. أما حين يعجز نظام التعليم عن تخريج مواطنين منهجيين، فإن أثراً غير مباشر ينسحب على مجمل الباحثين والعاملين في كل ميدان، وسوف يحتاج علاجه إلى جهود ضخمة، ربما لاتنجح أبداً وقد تنجح جزئياً. وشواهد الحياة المأزومة التي نعيشها في كافة الميادين دليل كاف على ذلك.

على هذا الاساس أشرت في دراسة سابقة‹٢›، إلى أن وجود المنهج في النقد العربى يحتاج إلى سند اجتماعي قوى، إمّا من الطبقات السائدة، في حالة توافق مشروعها مع هدف تقدم المجتمع، أو من الطبقات التي تسعى الى الصعود، ولأن هذا السند غير متوفر بالقدر الكافي في مجتمعنا العربي المعاصر، حيث أن الازمة المستحكمة هي– في تقديرى– وقوف الطبقات السائدة في وجه التقدم لأنه أصبح ضد مصالحها، بينما الطبقات الجديدة المسودة لم تستطع بعد أن تكون صاعدة وقوية؛ فإن الشروط الموضوعية لتحقق المنهجية، ليست متوفرة في نقدنا الأدبي كما في كثير من مظاهر نشاطنا الذهني والعملي.

غير أن هذا الوضع لا يمنعنا– دون شك– من أن نصور حركة الفكر العربي الحديث، وضمنه النقد، على أنها حركة بحث عن منهجية حديثة تكون قادرة على مواجهة التفكير القديم، الذى امتلك– في كثير من الأحيان– قدراً من منهجيته الخاصة به. غير أن تقديري أن هذا البحث الصعب قد سار في طريق آخر غير الطريق الذي نتصوره تبعاً لفهمنا للمنهج وشروط تحققه.

فقد سبق لنا أن اقترحنا تعريفاً للمنهج يحدده كـ «طريقة في التعامل مع الظاهرة موضوع الدراسة، تعتمد على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية، وأيديولوجية بالضرورة، وتملك– هذه الطريقة– أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس النظرية المذكورة وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة ‹٣›. ولعل في هذا التعريف بعض القضايا التي تحتاج إلى تفصيل وخاصة قضية الأبعاد الفلسفية والايديولوجية للأسس النظرية، ومن ثم المنهج، وهي مرتبطة بقضية

العلاقة بين الأسس النظرية والأدوات الاجرائية.

لعله لم يعد خافياً أن الزعم بموضوعية مطلقة حتي فى العلوم الطبيعية قد أصبح وهماً لاغياً. فلقد ثبت أن التجربة المعملية، مهما كانت شدة الاحتياطات المتخذة لوضع المادة الخام فى ظروفها الطبيعية (لتحقيق حيادية الموضوع المدروس) لا تخلو من تدخلات تخل بهذه الشروط، كما أنها لا تخلو من توجيه عقل الباحث لمسار التجربة طبقاً لخبرته الخاصة، ولأهدافه الخاصة، تلك التى تنطلق- في النهاية- ليس فقط من قوانين علمية ثبتت (إلى حين) صحتها، وإنما أيضاً، من تحيزات أيديولوجية سواء من قبله هو، أو من قبل العالم الذي سبق له أن اكتشف هذه القوانين في ظل ظروف معينة. وهذه الظروف، في حالة إكتشاف القوانين أو ممارستها، أصبحت جذورها الفكرية والاجتماعية والتاريخية أمراً معروفاً.<٤>

فإذا انتقلنا إلى العلوم الانسانية، كان علينا أن نعترف بأن حجم تدخل الانسان الباحث أكبر مما هو الحال في العلوم الطبيعية، نظراً لأمرين: الأول هو أن أدواته تظل- في النهاية - أدوات ذهنية مهما تحققت في شكل مادي ملموس (استبيان/ احصاء.. الخ)، ومن ثم تظل قريبة منه، يمكنه أن يعدل فيها طوال الوقت، وليس مثل المشرط أو الميكروسكوب أو غيرها. والأمر الثاني هو أن المادة المدروسة نفسها قريبة من ذات الباحث، وأن تشريحه لها وحكمه عليها، سوف يمسه هو مساً مباشراً مهما كان بعيداً عن «الظاهرة الانسانية» التي يدرسها. ويمكن أن يضاف إلى ذلك، أن هناك احتمالاً لتدخل ـ ولو طفيف ـ من قبل الجهة المسؤولة عن البحث أو الممولة له والتي تنتظر نتائجه لتبني عليها خططاً وسياسات.

ومن هنا، فإن حجم التحيز الايديولوجي في العلوم الإنسانية، هو أكبر من حجمة فى العلوم الطبيعية، فما بالنا بفرع معرفي لم يلحق بعد - رغم كل الجهود السابقة - بالعلم، مثل النقد الأدبى، والذي مازال شديد القرب من موضوع درسه أي الأدب نفسه؟ لاشك أنه في مثل هذا الفرع يجب الاعتراف بدرجة أعلى من التحيز الايديولوجي الذاتي أو النابع من الانتماء إلى جماعة أو فئة أو حزب.. الخ. غير أن هذا الاعتراف، لا يعني- في الحقيقة- نفي العلمية أو الموضوعية (بالمعنى التاريخي) عن العلوم الإنسانية أو حتى عن النقد الأدبي. لأن الشرط الأول للعلمية والموضوعية، هو

الاعتراف بخصوصية ـ أى موضوعية ـ المادة المدروسة. ومادامت المادة المدروسة تتطلب ـ بالضرورة ـ هذا القدر من التدخل من ذات الباحث، فإن هذا الشرط يدخل في نطاق علمية الدراسة ولا ينفيها.

بهذا المعنى، لابد من نفي العلمية والموضوعية بمعناهما الوضعي التثبيتي المطلق، وإحلال مفهوم تاريخي محله. مفهوم يعترف بدور اللحظة التاريخية الاجتماعية الذاتية في الممارسة العلمية، وأن هذه اللحظة، دائمة التغير، تطبع القوانين العلمية، لأن الشروط الاجتماعية الفكرية المتغيرة تسمح دائماً بتغير امكانيات البحث والخصائص الذهنية للباحثين، بحيث يعاد النظر دائماً فيما اكتشف من قوانين، وقد تلغي لحظة تاريخية تالية ما اكتشفته لحظة تاريخية سابقة، دون أن يؤدي ذلك إلى انهيار القيم الإنسانية المستمرة.

وهذا الأمر يقودنا إلى القضية الثانية، قضية العلاقة بين الأدوات الاجرائية والأسس النظرية. ولقد بدا في التعريف السابق أن العلاقة ذات اتجاه أحادي، بمعنى أن الأسس النظرية تحكم الأدوات الاجرائية. وهذا صحيح. بل أن هذه الأسس النظرية (ذات الأصول الفلسفية والأيديولوجية) هي التي تحكم اختيار موضوع الدرس أيضاً. فتوجهات الباحث (أو المدرسة العلمية)، تساهم في اختيار موضوعات دون غيرها للدراسة. ومن ثم، فإن هذه التوجهات هي التي تختار من الأدوات والاجراءات، ما يناسب الموضوع المدروس. ومن هنا يصبح الاتساق والتلاؤم بين الأدوات والأسس النظرية ضرورة حتمية. غير أن هذه الحركة ليست وحيدة الاتجاه إلاّ في الظاهر. فثمة جدل أو صراع ممكن بين الأدوات والأسس النظرية، بحيث أن الأداة قد تتأبى على مطاوعة الأسس النظرية، وقد لا تصلح للتطبيق على هذا الموضوع أو ذاك، أو قد يُثبت تطبيقها خللاً في الأسس النظرية، أو خطأً عميق الجذور. وفي هذه الحالة، فإن الأدوات تمارس دوراً تصحيحيا إزاء الأسس النظرية.

لقد حرصنا على تحديد هذه المفاهيم الأساسية لأنها هي التي حكمت بحثنا في الدراسات التالية، عن منهجية النقد الادبى الحديث؛ عن مدى تحقق هذه المنهجية، بالمعنى الذي نقصده - الاتساق والتناسق.

ولأن مثل هذا البحث يقتضي نوعاً من الدقة في التحليل،

والغوص فيما هو فعال وما وراءه أيضاً فقد رأينا أن المادة المناسبة لا يمكن أن تكون مادة واسعة النطاق، بل نصوص متعينة تتوفر فيها امكانية تمثيل غيرها من النصوص - من ناحية، ووضعها لنفسها في نطاق الموضوع الرئيسي للكتاب، أي البحث عن المنهجية، من ناحية اخري.

ومن هنا، فقد كان اختيارنا لكتب أربعة هي «الديوان» للعقاد والمازني، و«في الشعر الجاهلي» لطه حسين، ومقدمة لويس عوض لترجمته لمسرحية شيللى «بروميثيوس طليقا» ثم كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس «في الثقافة المصرية»، لأن الكتابين الأول والثاني، قد مثلا الدعوة الواضحة الأولى للفكاك من أسر المنهجية التقليدية سواء في الأدب أو في دراسته، وهي دعوة اعتبرت فيما بعد دعوة النظرية الرومانسية (أي نظرية التعبير) في الأدب والنقد. أما الكتابان الثالث والرابع، فقد مثلا أيضاً دعوة أخرى- جاءت لتواجه الدعوة الاولى بعد نحو ربع قرن من الزمان وهي الدعوة إلى الالتزام الاجتماعى للأدب أو ما عرف بالواقعية.

وكل من هذه الكتب الأربعة أعلن صراحة (كما هو الحال في الأول والثانى والرابع) أوضمناً في(الثالث)، أنه صاحب ثورة أو انقلاب في المفاهيم والافكار. كذلك نجح كل منها في أن يثير حوله ضجة ضخمة تجاوزت حدود مصر إلى العالم العربي. وعبر هذه الضجة أصبحت هذه الكتب من أشهر الكتب النقدية، إن لم تكن أشهرها في النقد العربي الحديث. ولعل هذه الشهرة كانت أحد الدوافع لاختيارنا لها. فرغم يقيننا أن هناك من كتب النقد ما تتجاوز قيمته العلمية هذه الكتب، إلا أن تأثير الكتب المختارة كان أوسع انتشاراً ومدى، لأنها أكثر شهرة، وبالتالي يمكن اعتبارها - على نحوٍما- ممثلة السلطة النقدية الحديثة في مراحلها المختلفة.

أما في النقد المعاصر، فربما كانت معاصرتنا له فرصة لأن نتعرف على تفصيلاته وخلفياته بالقدر الذي يكفى لأن نُقدم رصداً عاماً لبحثه عن المنهجية، وبحيث لم نكن بحاجة إلى أن نتوقف عند كتاب بعينه. ناهيك عن أن كتاباً واحداً لا يكفي لكي يكون تمثيلاً للتوجه العام للمرحلة كما سيتضح فيما بعد. وحيث أننا قد رصدنا الملامح العامة الواضحة، فإننا لم نتطرق إلى ذكر أسماء واكتفينا بالاتجاهات. ولنفس السبب رأينا أن نجعل من موضوع هذا الفصل

الأخير ختاماً للكتاب، حيث حرصنا على تحقيق التواصل بين ملامح الحاضر وملامح الماضي، أو لنَقُل إننا رأينا امتداد ملامح الماضي في ملامح الحاضر، وإن كان الخلافُ الظاهري واضحا.

إن هذا الادراك لامتداد العلاقة بين الماضي والحاضر، لا يعني عدم تاريخيتنا أو ميلنا إلى التثبيت كما قد يرد إلى الذهن. وهو كذلك لم يَعْنِ اغفالنا للتمايزات التي حققها كل كتاب عن سابقه أو كل مرحلة عن سابقتها. غير أن نتائج البحث قد قادتنا إلى أن القطيعة المعرفية، لم تتحقق بكامل حدودها بين كل مرحلة والأخرى.

وبعد، فقد تبدو نتائج هذه الدراسات صادمة لبعض القراء وخاصة أنها تتعلق برموزنا الثقافية التي نحمل لها ولإنجازها كل تقدير واحترام واعتراف بالفضل. لذلك فاننا نود أن نؤكد أننا لم نقصد توجيه اتهام للاشخاص بقدر ما أردنا أن نرصد ظواهر عامة تتجاوز الافراد إلى المجتمع والتاريخ. وفي ظل الازمة الحادة التي يعيشها نقدنا وثقافتنا، بل ومجتمعنا بصفة عامة، تكون مهمة البحث العلمى أكثر صعوبة واحتياجاً إلى صلابة المواجهة. كي نستطيع أن نتعرف على جروحنا وربما لكي نستطيع أن ننكأها حتى تسيل منها الدماء الفاسدة التي يهددنا استمرار وجودها بالموت.

وفي هذا السياق فإنني أتوجه ببالغ الامتنان للأصدقاء الذين قرأوا الصيغة الأولى لهذه الدراسات واختلفوا مع بعض نتائجها ومن بينهم د. لطيفة الزيات. ود. أمينة رشيد ومحمد دكروب. وخيري دومة وطارق النعمان وحسين حمودة وسلمى مبارك وعبد الناصر صادق ومجدي شعراوي وحسني سليمان وغيرهم. فقد كانت وجهات نظرهم دافعاً لي لمراجعة بعض الافكار من أجل مزيد من الدقة، وللتمسك في ذات الوقت بوجهة نظري التي أراها ضرورية في اللحظة الراهنة. لهم شكري وأتمنى أن تكون هذه الدراسات دافعاً لي ولغيري لمواصلة البحث

هوامش المقدمة :

<١> لا نقصد بالحديث عن المنهجية هنا، تلك الكتب المدرسية التي ألفت حول مناهج البحث العلمي أو النقد الادبي لتعليم الطلاب، «كيف تكتب بحثاً أو رسالة»، وإنما نقصد الدراسات المعاصرة التي تبحث في ابستمولوجية المناهج النقدية أو الفلسفية. ومن هذه يمكننا الاشارة إلى ما يلي:

- مجلة الفكر العربي المعاصر، محور الفكر العربي ومشكلة المنهج العددان ٨و٩، ديسمبر ١٩٨٠، يناير ١٩٨١. مركز الانماء القومي. بيروت.
- وكتاب «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية» وهو كتاب مكون من جزأين ضم مجموعة من الدراسات التي قدمت في حلقة للبحث نظمتها جمعية البحث في الآداب والعلوم الإنسانية بالمغرب وصدر عن دار توبقال سنه ١٩٨٦.
- وكتاب درس الابستميولوجيا لعبد السلام بنعبد العالي وسالم يفوت، الصادر عن دارتو بقال المغرب سنه ١٩٨٥، ط ٢ ١٩٨٨.
- وبالاضافة إلى ذلك هناك دراسات عديدة تبحث عن المنهجية عند ناقد بعينه مثل دراسة عبد المنعم تليمة عن محمد مندور في مجلة الطليعة عدد مايو ١٩٧٥، ودراسته عن لويس عوض في مجلة أدب ونقد (مايو ١٩٩٠) ودراسة جابر عصفور «نقد الشعر عند محمد مندور» (مجلة الكاتب، سبتمبر / اكتوبر ١٩٧٦) وكتابه «المرايا المتجاورة» الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٣. ودراسته عن نقاد نجيب محفوظ (فصول، ابريل ١٩٨١) ودراسة محمد برادة عن «محمد مندور وتنظير النقد العربي» دار الآداب، بيروت ١٩٧٩. ودراسات أخرى تبحث في ظواهر مثل: «مفاهيم نقد الرواية في المغرب العربي» التي قدمتها فاطمة الزهراء أزرويل، لا فوميك. الدار البيضاء ١٩٨٩. ودراسة لحميداني حميد التي عرضت بمجلة فصول بعنوان« واقع وآفاق النقد الروائي العربي» (فصول اكتوبر ١٩٩٠).

<٢> سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل مقابلة خاصة مع ابن نوح، دار الفكر الجديد. بيروت ١٩٨٨ ص١٢.

<٣> سيد البحراوي:المرجع السابق ص١١.

<٤> توماس. س. كوهين. بنية الثورات العلمية. ترجمة د. على نعمة. دار الحداثة بيروت ١٩٨٦. ص٢٥ وما بعدها.

❖❖❖

الفصل الأول

كتاب الديوان

الفصل الأول

كتاب الديوان

إذا جاز لمؤرخ أن يؤرخ لبداية حركة فكرية أو أدبية أو عصر بكتاب، فإنه يجوز لنا ولمن سبقونا من أصحاب نفس الرأي أن نؤرخ لبداية النقد العربي الحديث بكتاب «الديوان» للمازني والعقاد الذي صدر سنتي ١٩٢٠، ١٩٢١(*). غير أن هذا الجواز ليس مطلقاً. فثمة شروط ضرورية لكي يكون الحكم موضوعياً. فليس الذي يصنع حركة أدبية أو فكرية، أو يبدأ عصراً جديداً، مفكر فرد (أو كتاب)، إلاّ بقدر ما يكون هذا المفكر، ممثلاً لتيار عام تسري مويجاته وتتسع رويداً رويداً، ويأتي هو ليلم شتاته ويبلورها ويغلفها في وضوح واتساق أكثر من غيره، ويخوض من أجلها المعارك التي يهزم فيها أو ينتصر، ولكن جديده ينتصر حين تتسع دائرة مؤيديه ويستقر، ويصبح البديل عن القديم الذي كان مستقراً من قبل.

بهذا المعنى نستطيع اعتبار كتاب الديوان، بداية النقد الأدبي الحديث- في مصر- معتمدين على أنه يمثل قفزة نوعية لتراكم ممتد من دعوات التجديد ورفض التقليد، وهي دعوات شملت كافة مجالات الحياة، وواكبت اهتزاز أسس المجتمع التقليدي التي بدأت منذ أواخر القرن الثامن عشر، واستمرت صعوداً وهبوطاً طوال القرن التاسع عشر.

إن بعض المؤرخين يعتبر المرحلة الاحيائية في الشعر العربي- ومن ثم النقد الأدبي - جزءاً من العصر الحديث، اعتماداً على أن إحياء الشعراء والنقاد العرب المحدثين للمعايير الشعرية والنقدية(البلاغية) القديمة، قد أقال الشعر العربي من عثرته أو موته الذي دام طوال فتره الحكم التركي والمملوكي، وأعاده حياً قوياً يمتلك مقومات الشعر التي كان قد فقدها. ولاشك أن وجهة النظر هذه صحيحة إلى حد ما بالنسبة للشعر بصفة خاصة، وإن ظل المثل الجمالي العربي القديم حاكماً للشاعر ومانعاً إياه من أن يقدم تجربه الحياة المعاصرة له بحق. أما بالنسبة للنقاد، فإن هذا الحكم السابق تزداد أهميته، نظراً لأن الإحياء النقدي قد منع نقاده من الاقتراب من الحداثة، وتحكم المعيار النقدي البلاغي القديم فيهم.

ولعل الدليل الأوضح على ذلك هو أن الشعراء والنقاد الإحيائيين أنفسهم أخذوا يشعرون- رويداً رويداً- بالمأزق الذي يضعهم فيه تمسكهم بالمعيار القديم، الذي أصبح كالقيد الذي يمنع تجربتهم الجديدة، من أن تنطلق. ومن هنا جاءت دعوة الزهاوي للشعر المرسل، ودعوة حافظ إبراهيم:

آن يا شعرُ أن نَفُكَّ قيُوداً قيّدتّنا بها دُعاةُ المحالِ

من هنا أيضاً ينبغي أن نفهم بداية تداخل المعيار النقدي الأوربي مع المعايير البلاغية والنقدية القديمة منذ بداية القرن في كتابات الدكتور نقولا فياض في «بلاغة العرب والافرنج» وسلامه موسى «التجديد في الأدب الانجليزي الحديث» سنة ١٩٠٠ وسليمان البستاني في مقدمته لترجمة الإلياذة، وروحي الخالدى في «تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوجو» سنة ١٩٠٢ وقسطاكي الحمصي في «منهج الوراد في علم الانتقاد » سنه ١٩٠٧ وغيرها من الكتابات التي شغلت مجلتي المقتطف والهلال وغيرها آنذاك.(١)

غير أن الملاحظة الأساسية العامة التي يمكن أن تؤخذ على هذه الكتابات، هي أنها ظلت محصوره في اطار المعايير النقدية والبلاغية القديمة، وأن دعواتها ظلت نوعاً من النقل أو الترجمة عن الأوربيين، لم تستطع أن تتغلغل في فكرهم وتتغلب على المعايير المتأصلة التي اعتادوا عليها، وخاصة حينما يتعلق الأمر بالمعالجة النقدية التطبيقية لنص عربي بعينه، فكان الناقد يعود إلى المعيار البلاغي الجزئي دون النظرة النقدية الشمولية ويحاسبه على اللفظ وعلى الخطأ في الوزن والقافية.. الخ. ومع ذلك تبقى لهذه الكتابات قيمتها الاساسية في كونها مرحلة انتقالية، أخذت تتعاظم فيها رويداً رويداً عناصر التجديد، لتمهد لكتابات جديدة أكثر شمولية وصلابة وتماسكاً في تجديدها. وربما كان كتاب طه حسين «في ذكرى أبي العلاء» ١٩١٤ أول هذه الكتابات، ولكن الذي لاشك فيه هو أن كتاب الديوان كان أهم بكثير من ذكرى أبي العلاء لأن هذا الأخير كمنت أهميته في تقديمه لمنهج جديد في دراسة الأدب العربي، والقديم منه بصفة خاصة. ومن هنا، ومع أهميته التي تعاظمت بعد كتاب «في الشعر الجاهلي» انحصر تأثيره بعيداً عن الحركة الابداعية إلى الفكر والنقد، في حين ترك «الديوان» تأثيراً في ميداني التجديد الأدبي والنقدي أي في منطقة تجديد المعايير الجمالية.

ورغم المبالغة والحدة في أسلوب العقاد والمازني في «الديوان» وربما كانا مبررين في تلك الظروف، فإننا نستطيع أن نلاحظ أن المؤلفين يدركان بحق قيمة عملها، حينما يقولان في مقدمة الجزء الأول:

«وأوجز ما نصف به عملنا– إن أفلحنا فيه– أنه إقامه حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما. وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي إنسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الانسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح الشرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية، وعربي لأن لغته العربية، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً يدير بصره إلى عصر الجاهلية».(٢)

ويقول العقاد في الجزء الثاني «ولقد وجب بل آن أن يفهم الأدب على غير ما يفهمونه، وأن يُنَحّوا عن مكان لم يخلقوا له ولم يخلق لهم» <٣> وأيضاً: « إنه عصر يخمل عصراً ولاغية وهم تخفتها صيحة حق». <٤>

ومن الطبيعي أن يتفق مع هذه الآراء الشاعر والناقد المهم ميخائيل نعيمة رائد الحركة الشبيهة بحركه الديوان في الأدب المهجري، فيقول عن الديوان «إن مصر هذه – مصر الثانية- قد قامت تناقش الأولى الحساب، فانتصبت وإياها أمام محكمة الحياة وسلاحها الوجدان الحي ومحكها الحق كأنها تقول لها، إما أن تثبتي لي حقك باعتباري فأسكت. أو أريك كل ما فيك من زيف فتسكتين. وبعبارة أخرى إن مصر اليوم تصفي حسابها مع ماضيها». <٥>

وإذا كان نعيمة قد استخدم هنا مصطلح «مصر اليوم ومصر الأولى» واستخدم العقاد مصطلحيّ: عهدين وعصرين، فقد استخدم العقاد في مواضع أخرى مصطلح الجيل الجديد. يقول في تقديمه للجزء الاول من ديوان المازني: «لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد أجيالهم، فهم يشعرون شعور الشرقي ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي<٦>» ويقول بتفصيل أكبر في موضع آخر: « مضى الجيل الفائت، وجاء جيل بعده كثر فيه تداول الدواوين البليغة والرسائل الرصينة وأخرجت المطابع مئات الكتب التي صاغها أقدر كتاب العرب وشعرائهم وانتشرت الصحف.. وترجمت الاشعار الافرنجية واطلع عليها الناشئة في لغاتها فعرفوا مزية الكلام البليغ ومعنى الاقتدار الفني أو الأدبي، وسهلت الأساليب لكثرة ما وردت على الأسماع فلم تعد مرونة اللفظ معجزة ذات بال فتعوّد القارئ أن يبحث عن المعنى بل لا يكفي القاريء المطلع أن يجد المعنى حتى يبحث عن وجهته ومحصله» . <٧>

وأيا كان المصطلح المستخدم فإن القصد الواضح في هذه النصوص، هو أن هناك محاولة جادة من قبل مثقفين جدد لإحداث انتقالة في المعايير الفنية والثقافية بصفة عامة، تلغي المعايير السابقة التي لم تعد صالحه، بل أنها لم تكن أصلاً صالحة من وجهة نظر هؤلاء المجددين.

وكما سبق القول، لم يكن كتاب الديوان هو أول محاوله لتحقيق هذه الانتقالة أو المواجهة مع المعايير السابقة، فهناك كما قلنا دعوات التجديد المختلفة التي جاءت من قبل بعض هؤلاء المجددين، بل وحتى بعض الاحيائيين أصحاب المعايير القديمة، ومن بينهم شوقي نفسه في شعره المسرحي أو بعض قصائده الغنائية. غير أنه إذا كانت دعوات الاحيائيين قد ظلّت مجرد دعوات جزئية لم تقو على مواجهة موج التقليد، فإن دعوات المجددين لم تمت وإنما أخذت تتراكم وتعلو رويداً رويدا، لأن العصر كان عصر تجديد، وبدقة أكثر لأنه كانت هناك- في المجتمع ـ حاجة فعلية للتجديد.

ولعل النص الأخير المأخوذ من الديوان (ص ١٢-١٣) يحمل بعض هذه الحاجة

الاجتماعية، إذ يشير إلى أنه قد حدث في المجتمع تغير ثقافي بسبب كثرة الانتاج والترجمة والصحف فسهلت الاساليب وتغيرت معايير البلاغة واصبحت بحثاً عن المعنى بدلا من الزينة اللفظية. ولكي تتضح جذور هذا التغير الثقافي لابد من ملاحظة مصطلح الجيل الذي يستخدمه العقاد، قاصداً به جيله هو نفسه وزميليه المازني وشكري. وهو الجيل الذي ولد في أعقاب هزيمة ثورة عرابي ثم دخول الانجليز إلى مصر (ولد شكري، سنة ١٨٨٦ والعقاد سنة ١٨٨٩، والمازني سنة ١٨٩٠ ويقترب تاريخ ميلاد كثيرين آخرين مثل طه حسين والمنفلوطي وأحمد زكي أبو شادي من هذا التاريخ) هم جميعاً ينتمون إلى أسر من الطبقة الوسطى وكانوا جميعاً مهنيين: مدرسين/ محامين/ مهندسين/ صحفيين/ أطباء... الخ.

بهذا المعنى، فإن هذا الجيل يمكن أن يمثل شريحة اجتماعية جديدة لم تكن موجودة في مصر قبل ذلك التاريخ، وهي شريحة وليده التطور الاجتماعي الذي ساهم في صنعه- دون شك- الاحتلال الانجليزي بسياساته في توزيع الملكية الزراعية بحيث خلق شريحة واسعة من متوسطي الملاك بدلاً من كبارهم، والتوسع في زراعة القطن بما يعينه ذلك من خلق شريحة أخرى من التجار الوسطاء ثم الصناعيين الصغار الذين سمحت لهم ظروف الحرب العالمية الاولى- فيما بعد- ليكبروا وتكبر صناعاتهم وتجارتهم عبر بنك مصر وشركاته المتعددة. وهذا الجيل ممثل هذه الشرائح، هو الذي قاد - مع الجيل السابق عليه مباشرة (لطفى السيد وهيكل وسعد زغلول.. وغيرهم) - ثورة ١٩١٩ من أجل الاستقلال.

وكان طبيعياً أن ينادي هذا الجيل الممثل الواعي للشرائح الاجتماعية الجديدة بقيم جديدة فى مختلف جوانب الحياة، ومنها الأدب والفن، وهذا ما يتضح جلياً في قول العقاد في الديوان: «إن الذوق والتمييز إذا اختلا لم يكن اختلالهما في الأدب وحده. وأنت إذا استطعت أن تهدي الطبقة المتأدبة من أمة إلى القياس الصحيح في تقدير الشعر، فقد هديتهم إلى القياس الصحيح في كل شيء ومنحتهم- مالا يزيد لمانح عليه. وإن الأمم تختلف ما تختلف في الرقي والصلاحية ثم يرجع اختلافها أجمعه إلى فرق واحد: هو الفرق في الحالة النفسية أو بالحرى الفرق في الشعور وفي صحة تمييز صحيحه من زيفه إذا عرض عليها فكراً وقولاً أو صناعة وعملا. فليس إصلاح نماذج الآداب بالأمر المحدود أو القاصر على القشور ولكنه من أهم أنواع الإصلاح وأعمقها »(٨)

في هذا النص يتضح وعي العقاد وادراكه لدوره، ليس فقط في إصلاح حال الأدب وتجديد معياره، وإنما أيضاً دوره في إصلاح المعيار العام للمجتمع من خلال الأدب. وهذا الوعي يبدو- متناقضاً مع المقولة الأساسية التي انطلق منها العقاد ومجمل حركته الرومانتيكية، والتي تشير إلى نوع من الانفصال بين الفن والمجتمع حين تركز على أن الفن ليس إلا تعبيراً عن الذات الفردية، أو بنص العقاد: «فما الشعر إلا التعبير الجميل عن الشعور الصادق». (٩) غير أن التأمل في النص يكشف عن أن دور النقد في إصلاح المجتمع، إنما يحدث عبر منطقة محددة هي منطقة الشعور أو الحالة النفسية، التي إذا أصلحها

الأدب والنقد صلح حال المجتمع. وهذه الرؤية واضحة في نص آخر للعقاد يقول فيه: « إن شعر النفس يعني كل نفس، والشعر الذي لا يعني قُرّاءه لا يستحق أن ينظم. وما من شعر نظم إلا وهو بهذا المعنى شعر اجتماعي، لأنه يبين عن حالة المجتمع ويؤثر فيها، وإن لم يكن اجتماعياً بمعنى أنه يخاطب الأمة أو يدون حادثاً قومياً أو عملاً من أعمال الجماعات». ‹١٠›

وإذا كان هذا النص الأخير يشير إلى وعي متسق بوظيفة الشعر الاجتماعية غير المباشرة، فإن نصوصاً أخرى للعقاد نشعر فيها بتذبذبه بين الوظيفة الخالصة للشعر والوظيفة النفعية، بالاضافة إلى الفصل بينهما على كل حال. فهو يقول مثلاً «ولست أنا من القائلين بأن الآداب مطلوبة لذاتها، فإن هذا القول يبطل الحقيقة المقررة، وهي أن لكل شيء سبباً ونتيجة. ولكني أقول إن الآداب مطلوبة لمنافعها بأوسع معاني المنفعة، وإن كثيراً من منافعها ينظر بالأعين ويلمس بالأيدي». ‹١١› لكنه يعود فيفسر المنفعة تفسيراً يردها إلى عالم النفس ويبعدها عن أية منافع مادية مقصودة، حين يقول «إن حاجة الشاعر إلى الغناء كحاجة الطير إلى التغريد». ‹١٢›.

وفي نص أكثر وضوحاً يقول «فمدرسة الشعر المصري بعد شوقي تعنى بالإنسان ولاتفهم «القومية» في الشعر إلا على أنها انسانية مصبوغة بصبغة وطن من الأوطان وهى تلقي بالها إلى شعور الإنسان في جميع الطبقات، ولا يحصر شعورها في طالبي الخبز وعبيد الاقتصاد». ‹١٣› وهذه اللهجة الحادة تنفي أية شبهة لأن يكون الشعر نافعاً بهذا المعنى المادي المباشر، وإن بقيت له منفعته النفسية التعبيرية، وأحياناً الإصلاحية غير المباشرة، ومن ثم فإنه رغم التذبذب، يحمل العقاد فكرة رومانسية واضحة تدور حول بيت عبد الرحمن شكري الشهير:

ألاَ يا طائر الفردو　　　　س إن الشعرَ وجدان

وإن حاول العقاد نفسه أن يربط بين الوجدان والفكر حين قال: «إن الأدب والفن وجدان، ولكنه وجدان إنسان، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير» ‹١٤› مبررا لنفسه حق كتابة الافكار المباشرة فى شعره، دون أن يدرك أن هذه المزاوجة ستترك تأثيرا حادا على شاعريته من ناحية، وعلى اخلاصه ـ النقدي ـ لنظريته التعبيرية في النقد وعلم الجمال من ناحية أخرى.

إن صيغة العقاد التي يربط فيها بين الحس والتفكير، وكأنهما جناحان للوجدان تشير إلى نوع من العلاقة الثنائية بين العنصرين، وكأن الوجدان هو حاصل جمع بينهما، وفي هذا منافاة واضحة للخاصية الأساسية التي ميزت تفكير الحركة الرومانتيكية، أقصد منطق التوحيد بين الأشياء. قد لانعدم بين الرومانتيكيين من لا يتجاهل دور الفكر في التجربة الشعرية، ولكن الفكر هنا مندمج في المصطلح الأعم «الوجدان» أو حتى مع المشاعر، بحيث لا يكون له وجود مستقل ظاهر كما يبدو الأمر في نص العقاد. ونفس الأمر ينطبق على

العلاقة بين المعنى واللفظ. فرغم أن الأولوية عند الرومانسيين هي للمعنى، إلا أن «المعنى» عندهم يحمل معنى مختلفاً، يكاد يتضمن اللفظ ذاته، لأن تجربه الشاعر الوجدانية الخيالية، تتشكل بداخله مكتملة بلفظها ومعناها قبل أن تصب على الورق. وهذا مالا نجده عند العقاد. فرغم إعطاء الاولوية للمعنى إلا أنه يبدو هنا نقيضاً للفظ. يقول العقاد: « ما الشعر إلا كلام، فإن كانت له ميزة على الكلام المبتذل، فميزاته أنه أجمل وأبلغ وأحسن وصفاً للمعاني في مناسباتها » (الديوان ص٤).

وهنا نلاحظ أنه رغم الاهتمام بالجمال والبلاغة والحسن (وهي صفات للشكل) إلا أنها مسخرة أساساً لوضع المعاني في مناسباتها. وفي نصوص أخرى للعقاد والمازني نلاحظ نفياً تاماً لأهمية الشكل لصالح المعنى. يقول المازني:

«ومعلوم أن الكلام لا قيمة له من أجل حروفه، فان الالفاظ كلها سواء من حيث هى ألفاظ. وأنما قيمته وفصاحته وبلاغته وتأثيره تكون من التأليف الذى تقع به المزية فى معناه لا من أجل جرسه وصداه. ومعلوم كذلك أن الالفاظ ليست الا واسطة للأداء فلابد أن يكون وراءها شيء، وأن المرء يرتب المعانى أولا فى نفسه ثم يحذو على ترتيبها الالفاظ، وأن كل زياده في اللفظ لا تفيد زيادة مطلوبة في المعنى وفضلاً معقولا، فليست سوى هذيان يطلبه من أخذ عن نفسه وغيب عن عقله».(١٥).

ونفس هذه المعانى يؤكدها العقاد في نصه في شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضي «وغنى عن الذكر أن اللغة ليست هي الشعر، والشعر ليس هو اللغة، وأن الانسان لم ينظم الا للباعث الذي من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو وضع الالحان، فالباعث موجود بمعزل عن الكلام والالوان والرخام والالحان، وانما هي أدوات الفنون التى تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات».(١٦)

في النصين معاً تركيز واضح على المعنى (عند المازني) أو الباعث (عند العقاد) في مقابل اهمال اللغة أو اللفظ، فما هى إلا أدوات يضع فيها الشاعر أو الفنان، معناه أو باعثه أو فكرته، بعد أن تكون قد تبلورت بداخله منعزلة عن هذا الأخير. النصان معاً يذكران القارئ بنفس الصيغة العربية القديمة في تصوير العلاقة بين اللفظ والمعنى. غير أن بعض الايحاءات في النصين، وفي نصوص أخرى تشير الى أن مفهوم المعنى، عند ناقدينا، هو مفهوم مختلف عن المفهوم القديم، حيث يتم التركيز هنا على المعنى النفسي، الذاتي الخاص بالشاعر، وليس الفكرة العامة المطروحة في الطريق كما يقول الجاحظ، المعنى الباطن وليس الظاهر السطحي.

يقول المازني مثلاً «لا يُعجز أحداً أن يقول لك هل فلان هذا الذي تراه طويل أم قصير، ونحيل أم بدين، وهل في يده كتاب أم عصا، ونائم هو أم جالس، وانما محك القدرة في تصوير حركات الحياة والعاطفة المعقدة لا ظواهر الاشياء.

وقشورها وفي رسم الانفعالات والحركات النفسية واعتلاج الخوالج الذهنية وما هو

بسبيل ذلك، [17] وفي نفس السياق يجعل المازني، حتى من الأسلوب، مرادفاً لهذا المعنى النفسي. يقول منتقداً مفهوم المفكرين للأسلوب» من حيث هو تأليف للكلام على معاني النحو» فيقول: «وليس يعنينا من أى ناحية عالج المسألة، وإنما الذي يعنينا مقدار ما في سعيه من صدق السريرة وصحه الادراك ودرجة النجاح ومبلغ التغلب على الصعوبات[18].

ومن هنا يأتي هجوم الناقدين على الأدب الكلاسيكي الذي يهتم بالقشور، والظواهر، دون الجوهر، كما هو واضح في نص العقاد الشهير عن شوقي:

«اعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لامن يعددها ويحصي أشكالها وألوانها. وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. واذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكرة صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك... وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه الى صميم الاشياء يمتاز الشاعر على سواه» [19].

بهذا المعنى، يصبح للمعنى في الشعر الاولوية المطلقه على الصياغة، هذا إذا استسلمنا لتلك التفرقه الحادة التي قدمها العقاد والمازني من قبل. أما إذا أردنا التجاوز عن تلك الرواسب التقليدية التي مازالت عالقه بهما، وحاولنا أن نفهم سعيهما الى بلورة نظرية تعبيرية متكاملة، فإن النص الأخير يوضح أن هذا المهم ليس هو المعنى، والمضمون، وإنما هو في الحقيقة ادراك جديد للعالم يعتمد بصفة أساسية- للوصول إلى اللباب أو الجوهر- على ملكة جديدة مخالفة للملكة التي كان السابقون يعتمدون عليها، أي الذهن أو العقل. هذه الملكة الجديدة هي ملكة الخيال. وهذا ما يشير إليه العقاد كثيراً كما في قوله مثلاً: «إن الأمم إنما تدأب في حياتها بين عاملي الحاجة والأمل، فإذا كانت المادة تسيطر على جانب الحاجة من نفوسها، فالخيال هو صاحب السلطان وهو أشد العاملين حثّاً وأعذبهما نداءً» [20] وهو إعلاء واضح لشأن الخيال في الحياة بصفة عامة. وهذا هو نفس مادعا العقاد لتقديم مفهوم جديد للتشبيه يبحث عن الجوهر لا الظاهر.

غير أن العقاد في الحقيقة لا يريد لنا أن نتجاوز الرواسب التقليدية السابقة، وتعبر نصوصه عن أنها واقعة في تناقض بنيوي، حيث أن هذه الرواسب ليست مجرد جزئيات صغيرة متناثرة، أو تمثل هفوات أو أخطاء، وإنما تشكل سلسلة من المفاهيم المترابطة التي تتعارض بوضوح فى سلسلة المفاهيم التجديدية وإن كانت كامنة في صلبها. ففي نفس هذا النص نلاحظ أن العقاد يطالب بأن يكون الشعر تعبيراً عن «الشعور» كما يطالب بأن يصل الشاعر إلى «جوهر» الأشياء. ومالم يكن العقاد قد استخدم مصطلح «الجوهر» هنا بالمعنى العامي أي اللباب كما يشير في النص، فإن ثمة تناقضاً يصبح واضحاً في الجمع بين الجوهر والشعور،

حيث الجوهر مطلق مجرد وفكري، في حين أن الشعور ذاتي ونسبي ومتعدد ومتعين. ‹٢١›

والحقيقة أن التأمل في نص العقاد والنصوص التالية، يكشف أن العقاد لا يجمع بين الشعور والجوهر جمعاً تجاورياً، وإنما يجعل من الشعور وسيلة للوصول إلى الجوهر. ‹٢٢› فهو يقول «الشاعر من يشعر بجوهر الاشياء» أي أن الجوهر هو الغاية، والشعور وسيلة. ونفس الأمر نلاحظة في الجملة الأخيره في النص حيث جاء ترتيب « النفاذ إلى صميم الاشياء» أخيراً بعد «قوة الشعور وعمقه.. الخ»، بما يعني عدم رفض الجوهر (الفكري)، بل اعطائه الاولوية وهذا أمر يدعمه ما سبق من اشارات حول ضرورة الفكر في الشعر، ويدعمه في ذلك أيضاً موقفه من الحكمة في الشعر. فهو يرفض رفضاً باتاً حِكَم شوقي، ولكنه لا يرفض الحكمة في الشعر رفضاً مطلقاً. الحكمة لدية «ضربان، الحكمة الصادقة وهي من أصعب الشعر مراماً وأبعده مرتقى، لا يسلس قيادها لغير طائفة من الناس توحَى إليهم الحقائق من أعماق الطبيعة فتجري بها ألسنتهم آيات تنضح ببلاغة النبوة وصدق التنزيل. والضرب الآخر من الحكمة مبتذلة أو مشوشة معتقلة، أشرفها ما كان من قبيل تحصيل الحاصل، كلها لافضل فيها لقائل على قائل ولا لسابق على ناقل» ‹٢٣›. ومن هذا النوع الثاني حِكَم شوقي، تلك التي تتعلق بالعارض دون الجوهر كما في بيتيه:

لفُوكَ في عَلَمِ البلادِ مُنَكَّساً	جَزِعَ الهلالُ عُلى فتى الفتيانِ
ما احْمَرَّ من خجلٍ ولا من ريبةٍ	لكنَّما يبكي بدمعٍ قانِ

هذان البيتان يعلق عليهما العقاد بقوله: «وللعلم جوهر وعرض. فأما الجوهر فهو ما يرمز إليه من مجد الأمة وحوزتها وما يناط بمعناه من معالم قومية وفرائض وطنية. أما العرض فهو نسيجه ولونه خاصة وليس لها قيمة فيما ترفع الاعلام لأجله. فشوقي يولع بهذا العرض إذا هو نظم في العلم ولا يعنيه ذلك الجوهر». ‹٢٤›

وهذا التعليق الأخير يؤكد أن العقاد يستخدم مصطلح الجوهر استخداماً فلسفياً مقصوداً، وهو يوضحه من خلال مثال العلم، فيضمنه مجموعة القيم والافكار المجردة التي يرمز إليها العلم، وهي قيم، إذا تأملناها، تتعارض تعارضاً مطلقاً، مع مادعا إليه العقاد في هجومة على شوقي من ضرورة أن يشعرنا الشاعر بما يحسه وجدانه، على النقيض يطالب الشاعر هنا بأن ينقل إلينا ما استقر عليه المواطنون من قيم يضعونها في العلم، دون احساس الشاعر أو خصوصيته أو وجدانه.

ويرتبط بمفهوم الشعر كتعبير عن الشعور، والتعريف الجديد للتشبيه الذي يغوص وراء الظاهر ليقدم الفنان وأحاسيسه، مفهوم هام يمكن اعتباره مفتاحاً جوهرياً لفهم العالم الرومانسي سواء من حيث طبيعة التجربة، أو من حيث بناء القصيدة، هذا هو مفهوم «الوحدة العضوية» والذي على ضوء منه وجه العقاد أقصى الضربات إلى قصائد شوقي متهماً إياها بالتفكك.

يقول العقاد في هذا الخصوص «إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً، يكمل فيها تصوير خاطرة أوخواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامة بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة. أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها. ولا قوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأبدين فإنك تراهم يلاتمون بين ألوان الخرز وأقداره في تنسيق عقودهم وحليهم ولا ينظمون جزافاً إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى.»⟨٢٥⟩

ولاشك أن العقاد يضع يده- بهذا النص- على تلك الفكرة العبقرية الضرورية للقصيدة، ولكل عمل فني من أعمال الرومانسية، فهي التي تميزها عن غيرها من المدارس الفنيه. غير أن العقاد في هذا النص يخلط بين مفهوم الوحدة العضوية ومفاهيم أخرى منها مفهوم البناء أو الوحدة بصفة عامة، وذلك حين يزعم أنه لا قوام لفن بغير هذه الوحدة العضوية حتي الفن البدائي وهذا غير صحيح بالطبع، فالعقاد يخلط بين الوحدة العضوية التي يسميها بالوحدة المعنوية، وبين الوحدة التي توجد في كل عمل أيا كانت المدرسة التي ينتمي إليها، وأيا كان نوع العلاقات التي تربط بين هذه الوحدة.

إن الوحدة العضوية تتميز بصفة خاصة بكونها تعتمد على علاقة التداخل بين العناصر المكونة لها، ومن هنا لا يمكن فصل عضو عن الآخر، كما هو الحال في أجهزة الجسم الحي التي تتداخل في مكوناتها ووظائفها بحيث إذا اختل منها القلب، أو المخ أو غيرها، فقدت القدرة على مواصله الحياة، أو على الاقل صار الجسم مشوها ومن هنا كانت استعارة «العضوية» من علم الاعضاء إلى الشعر بصفة خاصة والفن الرومانسي بصفة عامة. ⟨٢٦⟩

ولقد فهم العقاد هذا المعنى فهماً دقيقاً في الجزء الاول من نصه. أما الجزء الثاني فإنه يحمل جملتين تكشفان الخلط، وربما عدم الفهم. هاتان الجملتان هما «أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها» و «كأنك تراهم يلاتمون بين ألوان الخرز وأقداره في تنسيق عقودهم وحليهم ولا ينظمونه جزافا» فالجملة الاولى تأتي في النص مرادفة للجملة السابقة عليها «القصيدة كالجسم الحي» وهما في الحقيقة غير مترادفتين، لأنه بينما تقوم العلاقات بين أعضاء الجسم على الحيوية أى التداخل والعضوية حقا، فإن العلاقة بين حجرات البيت هي علاقة هندسية، علاقة تجاور ومن ثم لا يمكن أن تكون عضوية أوحية، وكذلك الأمر فيما يختص بالعلاقة بين حبات الخرز في العقد.

نحن هنا إذن ازاء احلال نمطين مختلفين من العلاقة بين العناصر محلاً واحداً وكأنهما علاقة واحدة. وهذان النمطان من العلاقة بين عناصر القصيدة يميزان نمطين من المدارس الأدبية فبينما تقوم القصيدة الرومانسية على علاقة التداخل العضوي الحي بين العناصر، بفعل الدور

القائد للخيال في إدراك العالم، حيث يكون من الطبيعي أن يدرك الخيال العالم إدراكاً غير منطقي، أو متسلسل، أو متجاور ؛ فإن القصيدة الكلاسيكية، التي يقود العقل إدراكها للعالم تقيم العلاقة بين عناصرها على التجاور والتناسب بين الأبيات، وهذا ما تذكرنا به جملة العقاد الثانية، العلاقة بين حبات العقد، وهو تشبيه سبق أن ورد عند بعض النقاد القدماء<٢٧> الذين شبهوا أبيات القصيدة التقليدية بحبات العقد يتجاور كل منها مع الآخر دون ان يفقد استقلاله. كذلك كل بيت في القصيده التقليدية ينبغى أن يكون مستقلاً نحواً ووزناً ومعنى، ومع ذلك يحقق التراكم ليكمل المعنى في القصيدة، أما في القصيدة الرومانسية، فإن ما يسمى باستقلال الأبيات يذوب، حيث يحدث التضمين محطماً الاستقلال النحوي والعروضي، كما يحدث تداخل العوالم (الطبيعة/ الإنسان... الخ) محطماً استقلال المعنى، ويصبح بناء القصيدة المنطلق من الخيال أشبه بالعالم المغلق الذي لا يفهم جزء منه دون إدراك علاقته ببقية الأجزاء. ومن هنا جاء القول بأنه لا يمكن حذف جزء أو تغييره دون أن يؤدي ذلك إلى خلل في القصيدة ، أو إحداث قصيدة جديدة مختلفة عن الأولى. قد يذهب البعض إلى أن التفرقة الحادة بين المدارس على أساس مفهوم الوحدة العضوية غير صحيح بدليل أن أهم نقاد الكلاسيكية اليونانيين أفلاطون وأرسطو قد استخدما مصطلح المخلوق الحي لتشبيه المحادثة عند الأول والحبكات عند الثاني، كذلك يمكن أن نجد ناقداً كلاسيكياً عربياً مثل الحاتمي يستخدم نفس التشبيه. ولكننا نرى أنه رغم صحة هذه المعلومات، فإن استخدام هؤلاء الكلاسيكيين للجسم العضوي الحي، كان يخدم التوجه الاساسي للنظرية الأساسية، وأن فهمهم للجسم العضوى الحي لم يكن بالمعنى الذي أدى إليه الاكتشاف العلمي الحديث المعاصر للرومانسيين.

ولعلنا لو راجعنا ما يعنيه أفلاطون بالمخلوق الحي الذي يشبه به المحادثة لوجدناه يقول على لسان سقراط «ينبغى أن تكون كل محادثة مخلوقاً حياً «له جسد خاص به، ورأس وأقدام، ويجب أن يكون فيها وسط وبدء ونهاية يهيئ بعضه لبعض وللكل» أما أرسطو فيقول «كما أن المخلوقات الحية والعضويات المركبة من أجزاء كثيرة يجب أن تكون ذات حجم مقبول، تسهل رؤيتها بالعين، فكذلك يجب أن تكون الحبكات ذات طول مقبول (مناسب) لكى يمكن أن تعلق بالذاكرة» <٢٨> ومن الواضح أن كل هذه النصوص <٢٩>، والتي لا تستخدم مصطلح الوحدة العضوية، أخذت من الجسم الانساني أو الحي خصائص عامة ظاهرية يمكن أن توجد في كل جسم أو هيئة، ولا تشير إلى العلاقة العضوية بالمعنى الذي كشفه العلم الحديث واستخدمه به الرومانسيون: التداخل والاندماج. وإذا عدنا إلى نص العقاد مرة أخرى، وجدنا أنه في جزئه الأول ينتمى إلى الفهم الرومانتيكي وفي جزئه الثاني، ينتمي إلى الفهم الكلاسيكي، حتى للجسم الحي. وهذا هو التناقض الذي حكم نظريه العقاد (والمازني- أيضاً) للشعر، فجعله يزاوج بين وظيفتي التعبير والاصلاح ، مصدري الشعور والفكر (الجوهر) والمعنى والباعث، وبين الوحدة العضوية ووحدة التناسب أو التجاور، بحيث يمكننا القول أن التجديد الرومانتيكي، تحول إلى قالب أو إطار أو شعار كمنت بداخلة المفاهيم الكلاسيكية.

دون إدراك للتناقض بين الاثنين.

ولعل رفض العقاد الفكه للاستعارة (فى الشعر والمال)، أن يكون دالاً في هذا السياق، حيث أن رفض الاستعارة لا يمكن أن يتأتى من شاعر رومانتيكي حق، يدرك أنها أوسع مجالاً لإعمال الخيال بحرية أعلى من غيرها من الأشكال المجازية (٣٠). ولعل هذا أيضا هو الذي يفسر تراجعات العقاد الفكرية (إلى الإسلاميات) والفنية (إلى رفض الشعر الحر) ومحافظته الواضحة في الفترة الأخيرة من حياته. فالتجديد الذي أتى به، هو وزملاؤه لم يكن من الأصالة والقوة بحيث يستطيع أن يدحر الجذور الكلاسيكية القديمة التي ظلت عفية بدواخلهم، بحيث منعت تحقيق الانتقالة أو القطيعة الحقيقية بل تسللت إليها من الداخل في البداية ، وانتصرت عليها في النهاية.

ولعل هذا الفهم، هو الفهم الوحيد الذي يجعلنا قادرين على إدراك سر التناقض الذي أدركه الدارسون السابقون بين نقد العقاد وشعره (الفكري) كما أنه يساعدنا أيضاً على إدراك التناقض في منهج العقاد بين مقولاته النظرية وممارسته النقدية ــ مع المازني ــ فى جزأى الديوان وغيره من الكتب.

إن المنهج النفسي، هو أقرب المناهج لنظرية التعبير، طالما أن الهدف في هذا النظرية هو التعبير عن ذات الفنان. ومن ثم يكون طبيعياً أن يهتم الناقد بالبحث عن مدى قدرة النص على التعبير عن هذه الذات. وهذا ما فعله العقاد والمازني في كتاباتهما النقدية التطبيقية، سواء في كتاب الديوان حيث أخذ المازني يبحث عن أمراض شكرى، وأخذ العقاد يبحث عن خصائص الضحالة الفكرية والشاعرية والشخصية عند شوقي أو عند الرافعي، أو في الكتب الأخرى، أى العبقريات أو ابن الرومي والمتنبي والمعري وأبي نواس.. الخ.

وبغض النظر عن مدى نجاحهما في افادة الأدب بشيء من خلال هذه الممارسات أم لا، ومدى تسخيرهما هذه الأدوات لمصالح شخصية سواء مع الخصوم أو الانصار، فإننا لا نستطيع إلا الاعتراف بأن انتهاج هذا الطريق قد حقق نوعاً من التماسك المنهجى الضروري بين النظرية والأدوات الاجرائية. غير أن التأمل في كيفية تطبيق المنهج النفسي يجعلنا نعود إلى نفس التناقض الذى سبق أن أوضحناه بشأن النظرية . فالمحاكمات التى أجراها الناقدان للمنقودين تم الكثير منها على نفس الأسس الكلاسيكية التي كانوا قد قاموا بثورتهم ضدها.

ولعل المثال البارز على ذلك هو نقد العقاد لشوقي بشأن مسرحية قمبيز حيث كان محور الهجوم هو عدم أمانة شوقي مع وقائع التاريخ وأحداثه ومنطقه من ناحية، والاخطاء اللغوية والعروضية من ناحية أخرى. وكلا العنصرين هما من أسس النقد التقليدي الذي جاء العقاد ليثور عليه وليحل محله وجهة النظر الخاصة حتى بشأن التاريخ (٣١) وادراك الوحدة العضوية وليس محاكمة الجزئيات أو الأخطاء الجزئية. وعلى نفس الأسس تقوم محاكمة المازني لكل من شكري والمنفلوطي. فبجانب رصده للأمراض السيكولوجية للكاتبين نجده يعتمد

الموضوعاتية في نقده بصفة عامة. وبالاضافة إلى ذلك يحاكم الشاعر أو الأديب على محك الوقائع والمنطق ‹٣٢› أو كليهما معاً، كما فعل في نقده لقصة اليتيم للمنفلوطي. أما في نقده لعبد الرحمن شكري فقد انتقده في مجموعة عناصر منها:

- أن طبعه لا يستجيب للجمال الخارجي. ‹٣٣›
- أنه لا يمتلك الأسلوب والطبع. ‹٣٤›
- أنه يتخلى عن الوزن والقافية. ‹٣٥›
- أنه كثير القراءة في حين أن ذهنه غير صالح للاستيعاب. ‹٣٦›
- أنه مجنون. ‹٣٧›

ومن أبرز مظاهر الجنون عند شكري ما يصفه المازنى بقوله: «إن شكري على ما يظهر من كلامه بدأ يجرب ما يسمونه هذيان الحواس وهو - تساهلاً في التعبير- مرض يجعل صاحبه يتوهم مثلاً أنه يسمع أصواتاً أو يرى أشباحاً تختلف وضوحاً واستبهاماً حسب درجة الحالة فإذا أصاب العين رأت مالا وجود له في الأذن(؟) سمعت مالم يصدر فعلاً من الأصوات. وقد قال شكرى ـ أعاذه الله من شر ذلك- في الصفحة الثانية والخمسين من الجزء الثالث تعليقاً على بيته هذا:

أو كَنُورِ البدر فضياً له وتر في القلبِ فضيٌّ النغمْ

«مارأيت القمر الا أحسست كأن نواقيس تدق في أذني وأن الذ الأنغام رنة الفضة المجوفة» أ.هـ.

فهذا كلام لا مجال فيه للتأويل والتخريج وهى قاطعة فى أنه كل مرة يرى فيها ضوء القمر (يطن) فى أذنه صوت نواقيس فضية» ‹٣٨›.

والتأمل في النص يكشف بوضوح أنه لا علاقة له بمقاييس النقد الرومانتيكي - وإن كانت له صلة ببدائيات علم النفس- الذي يعتمد العضوية كما سبق القول، والتي تسمح - عبر تداخل الأجزاء - بإمكانيه تبادل الادوار للحواس، مثلما تسمح بأنسنة الطبيعة وهو ما يسمى بتراسل الحواس الذي يمثل خاصية أساسية من خواص التجربة الشعرية الحديثة. وعلى النقيض فإن المحاكمة تتم على أساس المنطق العقلي الصارم والكلاسيكي الذي يتصور أنه الحقيقة والوحيد الصحيح، وما عداه مرض يستعاذ بالله من شره، ويرفض، من ثم، صورة جميلة ومحققة - بالفعل- لدرجة من العضوية، لا نجدها في غير شعر شكرى من أعضاء جماعة الديوان.

ولعل الغاية النهائية التي كان المازني يبغي الوصول إليها، هي إظهار الضعف والتردد

في شخصية شكرى والميوعة فى شخصية المنفلوطي، وأنهما لهذه الأسباب لا يصلحان للعصر الذى هو « عصر تفكير عميق، وعهد قلق عظيم واضطراب كبير، وشك مخيف ليس يتسع لهذه المنكرات والشناعات والتلفيقات، عصر تعتصر فيه العقول ويستنفذ في حيرته مجهود القلوب، وقد استولت الظلمة علي عوالمنا السياسية، والخلقية والعقلية، وصارت حياتنا محيطاً زاخر العباب يضطرب بنا متنه في عشي ليالينا المتجاوبة بصيحات الشك والظمأ إلى المعرفة، والحنين إلى النور»<٣٩>.

والحقيقة أن المازني كان محقاً في فهم شخصيات المنفلوطى وشكري. غير أنه لم يكن محقاً فى لومهما وتقريعهما، لأنهما كانا أصدق منه في التقاط النمطي في الحياه المصرية آنذاك.. وإذا كان تماسك العقاد وصلابته وصلابة المازني الظاهرية قد أهلتهما لأن يشنا هذا الهجوم العنيف على الأقوياء من الاحيائيين وعلى الضعفاء من الرومانسيين معاً، فإن مظاهر هذه الصلابة كانت ناتجة عن استمرار انتمائهما إلى القيم الاحيائية التي كانت الحياة الاجتماعية تسندها مازالت. أي أنهما ظلا مندرجين في نسق القيم التقليدي- في العمق - وإن بدا أنهما مجددان ومنفصلان. في حين أن المنفلوطى وشكري كانا فنانين أقرب إلى الرومانسية يعيشان اللحظة بعمق ويعانيان مشاكلها وتناقضاتها وتردداتها كما هو واضح كل الوضوح في نص عبد الرحمن شكري الذى أخذ المازني يتهكم عليه« الاعترافات» <٤٠> ولعل المازني نفسه قد انتمى إلى هذا الفهم والإدراك السنتمنتالى للحياة حينما كتب- فيما بعد- «إبراهيم الكاتب» و«إبراهيم الثانى»، كذلك ربما فعل ذلك العقاد حينما كتب «سارة». إن الدعوة إلى الصلابه والقوة كانت أمراً واجباً من الناقدين مثلما كانت واجباً من القوى الوطنية التى تشعر أنها في لحظة حاسمه من تاريخ الوطن، تحتاج إلى القوة والشجاعة. غير أن ثمة فارقاً كان لابد من إدراكه على المستوى الفكري، مثلما كان مدركاً على المستوى الفني، بين الواجب والواقع. وكان الواقع عظيم القلق والتردد، بل وربما الناس أحياناً كما عبر شكري في الاعترافات. وهذا الواقع لم يكن يحتاج في الحقيقة إلا الصدق في فهم النفس، والتعبير عن هذا الصدق فكرياً وفنياً، وهذا مافعله شكري ولم يفعله المازني والعقاد. إلا فيما بعد، حينما حط اليأس الكامل على الوطن وضاعت آمال القوى الوطنية في نهاية العشرينيات وطوال الثلاثينيات.

إن ضعف شكري وميوعة المنفلوطي- كانا- في الحقيقة الوجه الأكثر رومانسية للتناقضات البارزة في نقد العقاد والمازنى، وهي في الحقيقة تناقضات الفئة الاجتماعية التي انتموا إليها جميعاً في علاقتها بالتشكيلة الاجتماعية التابعة والمتخلفة والتي لم تستطع أن تفرض نموذجها القيمي الرومانتيكي الجديد والمتمثل في الفردية والحرية والاستقلال.

ولو أن العقاد والمازني تأملا داخلهما، لأدركا- مثلما أدرك شكري - أن هناك عوامل عديدة تعوق الجديد في الفن والأدب، وفي المجتمع بصفة عامة. ولكنا قد وجدنا تعميقًا لمثل هذا النص الهام الذي ذكره العقاد في مقدمته لديوان المازني الأول والذى سبق أن نقلناه:

«لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي، ونقلتهم التربية والمطالعة

أجيالاً بعد أجيالهم، فهم يشعرون شعور الشرقي ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى» . وكان العقاد - في هذا النص- يميز جيله عن الأجيال السابقة بثقافة جديدة ووعي جديد. غير أننا لو تأملنا هذا النص الآن لأدركنا أن هذا التميز، لم يكن فى الحقيقة الا تميزا كمياً، حيث كانت الثقافة الغربية قد بدأت قبل ذلك بقرن من الزمان تفعل فعلها في مثقفينا ، وأن هذا الفعل قد تزايد رويداً رويداً مع عصر إسماعيل، ثم مع الاحتلال الإنجليزى الذي نشأ فى ظله جيل العقاد. بل لعلنا نستطيع الزعم أن ما يعتبره العقاد ميزة، هو في نظرنا مأساة حلت بجيله، الذي رغم وطنيته التي لا داعي للمراء فيها ، وقع في مأزق شديد الحدة اسميه الحلم المقتل، حلم تمثل العالم تمثل الغربي، دون القدرة على تحقيق هذا الحلم، ليس فقط لأن شعور الشرقي (التقليدى) قد تزاوج معه ومنعه من التحقق، بل لأن (الغربي نفسه / المثل) لم يكن راغباً في تحقيق هذا الحلم، والا لما كان مستعمراً لأن هذا الحلم معناه امكانية قيام مجتمع رأسمالي حقيقي، أى مستقل، وبالضرورة سالب لسوق جاء الغرب ليستعمرها.

هذا الوعى لم يكن متاحاً لجيل العقاد ، بل إن هذا الجيل ربما كان معادياً لهذا الوعى بحكم الانتماء الطبقي والاجتماعي والظروف التي أفضنا في تقديمها ، ومن ثم لم يكن أمام جيل العقاد إلا أن يعيش هذه التناقضات وأن يعبر عنها كما عبر هو والمازني، أو يقدمها فنياً بطريقة سنتمنتالية كما فعل المنفلوطي^(٤١) ومشوشة كما فعل عبد الرحمن شكري وشعراء جماعه أبوللو فيما بعد، ولتكون هذه التناقضات خاصية المرحله الأولى من مراحل نقدنا الحديث .

❖❖❖

الهوامش والمراجع:

❖ تختلف الآراء في تاريخ النشر بين ديسمبر ١٩٢٠ ويناير وفبراير ١٩٢١. حيث صدر جزآن متتاليان من الكتاب، ولم تصدر بقية الاجزاء العشرة التى نوه بها المؤلفان في المقدمة. ولقد كتب العقاد معظم الجزأين اذ كتب في الجزء الاول (شوقى فى الميزان) بفصولة المختلفة التى تمتد حتى ص ٥٦ من الطبعة التي بين أيدينا والجزء الثاني من نفس الموضوع، وفصلا عن الرافعي شغلا الصفحات من ١١٥ حتى ١٧٦. أما المازنى لقد كتب عن شكرى فصلا في الجزء الاول (٥٧-٧٣) وآخر في الجزء الثاني (١٧٧-١٩٠) ومجموعة فصول عن المنفلوطي في الجزء الثاني (٧٧- ١١٤). أي أن العقاد قد اختص بالاحيائيين ، بينما اختص المازنى بالمجددين.

‹١› راجع: ماهر حسن فهمي، حركة البعث في الشعر العربي الحديث، مكتبه النهضة المصرية. القاهرة ١٩٦١ ص ١٧٧-٢٠٤.

ولعل أهم كتابين في تلك المرحلة هم هم كتابا« الوسيلة الأدبية » للشيخ حسين المرصفى، و«تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوكو» لروحي الخالدى. وفي الكتابين معا تتجلى الملامح المبكرة للمشكلات المنهجية التي سوف تتبلور مع بقية فصول هذا الكتاب.

فالمرصفي الذي جاء كتابه جمعا لمحاضراته التي ألقاها بدار العلوم حتى سنه ١٨٨٨ م يبدو في كثير من مقولاته النقدية إحيائيا متطورا يميل الى التجديد. فهو يعتمد ابن خلدون إماما، ويجيز الخروج على مذهب العرب ، الا ما كان جيدا منه. ومن ذلك إجازته للتضمين (على سبيل المثال) ولكن حين حين نصل الى النقد التطبيقي، نجده يرد الى المعايير التقليدية تماما فيصبح ذوقيا أحيانا، لغويا منطقيا يعتمد الموازنة في أحيان أخرى.

راجع عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبى الحديث في مصر، دار المعارف القاهرة ط ٢، ١٩٧٠، ص ١٧-٢٢.

أما كتاب الخالد الذى صدر عن مطبعة الهلال بمصر سنه ١٩١٢ فقد بدا أقرب الى النقد الاوروبي بوضوح، سواء في موضوع الكتاب أو في منهجه أو في توجهه الفكرى. فالكتاب مخصص أساسا لفيكتور هوجو، وما الحديث عن الادب العربي، وتاريخ العلاقة بين العرب وأوربا والنظريات النقدية الاوروبية سوى مقدمات غايتها الوصول الى هوجو «والرومانتي».

ومجمل المقولات بدءا من مفهوم الادب الذي يعطى فيه الاولوية للمعنى على اللفظ (ص٣١) وتحديد المعنى «اظهار أسرار هذا الكون الذى نصبح فيه ونمسى نوضح شعورنا واحساسنا بهذا الوسط الذى نحبه وهو سجن لنا» ص ٣٥ والدعوة- من ثم- للتخلص من قيود السجع والمحسنات البديعية (ص٤٨)، وكذلك الى مزيد من الحرية للأدباء وفي الحياه بصفة عامة (ص٥٣، ص ٦٧) والاعجاب البالغ سواء المعلن أو المغلف بالادب الاوربي الذى يفضله عن الادب العربي (ص ٣٧، ٤١، ٧٠ .. الخ) بسبب قاعدته التطورية المطلقة التي ترى فى التقدم الحضارى تطورا نحو الأفضل في الأدب (ص٥٤)...

كل هذه المقولات هى مقولات النقد الأوربى وخاصة في مرحلته الرومانسية وبها نظرات مفيدة للأدب العربي دون شك مهدت للشكوك القوية التي توالت بعد ذلك حول هذا الادب قديمه وحديثه، ولكنها- في ذات الوقت- ساهمت فى ترسيخ نظرة العرب الدونية الى أدبهم وأنفسهم، واعلاء شأن الأدب الاوربي وتفضيله على الأدب العربي، وهو- أيضا - ما كان له أثره بعد ذلك في النقد العربي الحديث كله.

‹٢› عباس محمود العقاد، ابراهيم عبد القادر المازني. الديوان . ط ٣ نشر دار الشعب، القاهرة. د. ت. ص ٤. والتأكيد من وضعنا.

‹٣› نفسه ص ١٢٢.

‹٤› نفسه ص ١٢٧.

‹٥› ميخائيل نعيمة الغربال الطبعة التاسعة. مؤسسة نوفل للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧١. ص ٢٠٧- ٢٠٨.

‹٦› ديوان المازني- الجزء الاول- مطبعة البوسفور بمصر ١٩١٤. وقد أعاد نشرها في مطالعات في الكتب والحياة تحت عنوان « خواطر عن الطبع والتقليد في الشعر العصرى» راجع الكتاب نشر المطبعة التجارية بمصر، ١٩٢٤ ص ٢٧٨.

‹٧› الديوان ص ١٢ - ١٣.

(٨) نفسه ص ١٠ - ١١.

(٩) العقاد: وحي الأربعين ط ١ ١٩٢٣. المقدمة بعنوان «الشعر العصري» ديوان العقاد الجزء الخامس . منشورات المكتبة العصرية. بيروت ١٩٧٢ ص ٣٨٨.

(١٠) العقاد: الفصول: المكتبة التجارية بمصر ١٩٢٢ ص ١١٩.

(١١) من مقدمة ديوان «يقظة الصباح» (الجزء الاول من ديوان العقاد).منشورات المكتبة العصرية. مرجع سابق ص ٣.

(١٢) نفس المرجع والصفحة.

(١٣) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. دار الهلال. القاهرة ١٩٧٢ ص ١٥٤، وراجع أيضا. ص ١٥٩.

(١٤) العقاد : ديوان بعد الاعاصير ، المقدمة . ص ٧٦٥ من مطبعة المكتبة العصرية، مرجع سابق، وراجع أيضا محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. مطبعة نهضة مصر. القاهرة د. ت ص ٩٧.

(١٥) الديوان ص ١٠٣-١٠٤.

(١٦) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. مرجع سابق ص ٣٩.

(١٧) الديوان ص ١١١.

(١٨) نفسه ص ١٠٨-١٠٩

(١٩) نفسه ص ٢٠-٢١

(٢٠) مطالعات في الكتب والحياة . مرجع سابق ص ٢٩٤.

(٢١) راجع حول مصطلحي« الشعور» و« الجوهر» مراد وهبه . المعجم الفلسفي. دار الثقافة الجديدة بالقاهرة ط ٣ ، ١٩٧٩ صفحات ٢٣١، ١٥٦-١٥٨.

(٢٢) راجع نقد محمد مندور في كتابه« النقد والنقاد» مرجع سابق ص ١١.

(٢٣) الديوان ص ١٥٦ - ١٥٧

(٢٤) نفسه ص ١٥٢.

(٢٥) نفسه ص ١٣٠، وارجع أيضا ص٤١.

(٢٦) راجع حول مفهوم العضوية Princeton Encyclopedia of poetry and Poetics. Princiton University Press U.S.A. Enlarged Edition 1974, p. 593 - 594.

(٢٧) راجع عن تشبيه القصيده بالعقد وعلاقة ذلك بمفهوم الوحدة التي تقوم عهلي التناسب، عند كل من ابن طباطبا وقدامه ابن جعفر وحازم القرطاجني:

جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دارالثقافة للطباعة والنشر- القاهرة- ط ١ سنة ١٩٧٨ صفحات ٩٩، ١٧١، ٤٥٧ على التوالي.

وعن علاقة مفاهيم الوحده بالتضمين رفضا وقبولا راجع دراستنا: التضمين في العروض والشعر العربي- مجلة فصول- القاهرة- سبتمبر ١٩٨٨.

(٢٨) راجع عن فهم كل من أفلاطون وأرسطو كتاب ك.ك. روثفن: قضايا في النقد الأدبي. ترجمة د. عبد الجبار المطلبي، مراجعة د. محسن الموسوي. دار الشئون الثقافية العامة. بغداد ١٩٨٩. ص٥٥.

(٢٩) ومنها نص الحاتمي الذي يطالب الشعر بأن تنقاد كواهله لهواديه ويشبهه بـ «الوشي في اتفاق رقومه واتساق رسومه وتسطير كفوفه، وتحبير حروفه. وحكى العقد في التئام فصوله، وانتظام وصوله.. الخ» راجع زهر الاداب وثمر الألباب شرح زكي مبارك. المطبعة التجارية الكبرى بالقاهرة. ١٩٢٥ جـ ص ٤٩-٥٠.

(٣٠) راجع علاقة الشعر الرومانيسي بالاستعارة رومان ياكوبسون Roman Jakobson, Essais de Linguistique Generale, paris, Eds. de minuit 1964 p. 214 - 215.

(٣١) راجع مثلا نقد العقاد لنشيد شوقي ص ٥٠ من الديوان، وكذلك نقده لمسرحية قمبيز في غالي شكري: صراع الأجيال في الأدب العربي. دار المعارف. القاهرة ١٩٧١ ص ٩٩ ومابعدها

<٣٢> الديوان ص ١٠٩-١١٠.

<٣٣> نفسه ص٥٨

<٣٤> نفسه ٥٩.

<٣٥> نفسه ص ٦١.

<٣٦> نفسه ص ٦٦.

<٣٧> نفسه ص ٦٤.

<٣٨> نفسه ص ٧١-٧٢.

<٣٩> نفسه ص ١١٠.

<٤٠> يقول المازني« إن لشكري كتابين غير دواوينه أحدهما اسمه الاعترافات، وليس فيه ما يستحق الذكر الا أنه وصفه بأنه أحلام مجنون، والآخر رواية اسمها الحلاق المجنون. الديوان ص ٧٣. وكتاب الاعترافات الذي اصدره شكري ١٩١٦ يعتقد الدكتور محمد مندور أنه «مفتاح شخصيه عبد الرحمن شكري وأدبه.. حتى ليخيل الينا أن هذا الكتاب يعتبر من أهم وأعمق وأجمل الوثائق النفسية التي ظهرت في الادب العربي الحديث» (راجع الشعر المصري بعد شوقي. مطبعة نهضة مصر بالفجالة. الحلقة الاولى سنه ١٩٥٥ ص ٩٣- ٩٨) ويمكننا أن نضيف أن تحليل بعض نصوص هذا الكتاب تفيد بأنه يمكن أن يكون مفتاحا لفهم تناقضات المثقف المصري في ذلك الوقت وقلقه الروحي العظيم، مع محاولة لفهم جذور هذه التناقضات التاريخية والنفسية، وإن كان يغيب عنه أيضا- مثل جيله- الجذور الاجتماعية والسياسية المعاصرة.

<٤١> قدم« ناجي نجيب» في كتابه «كتاب الاحزان فصول في التاريخ النفسي والوجدان الاجتماعي للفئات المتوسطة العربية » دار التنوير . بيروت ١٩٨٣. تحليلا شديد الحساسية والذكاء للظاهرة المنفلوطية « الحزن » وتفسيرا لاتساع الاعجاب بها من قبل الجمهور المصرى، والعربي، ليس فقط في عصر المنفلوطي وإنما أيضا بعد وفاته.

❖❖❖

الفصل الثاني

«في الشعر الجاهلي»

الفصل الثاني
«في الشعر الجاهلي»

ما كاد كتاب «في الشعر الجاهلي» يتوافر في الأسواق في أواخر مارس ١٩٢٦ حتى انهالت عليه الردود في الصحافة أولاً وفي الكتب بعد ذلك ثم في القضاء، مشفوعة باحتجاجات أخرى وصلت إلى حد التظاهر. وليس منطقياً أن يثير كتاب صغير لأستاذ جامعي يتضمن محاضراته التي يلقيها على طلابه المحدودي العدد، وعنوانه« في الشعر الجاهلي» ويحصر نفسه أو يكاد، في قضية شديدة التخصص، كل هذه الضجة التي تنتهي مؤقتاً بمنع الكتاب من التداول- دون قرار قضائي- ولا تتوقف أصداؤها في الصحف أو جلسات مجلس النواب حتى بعد ذلك بنحو عشرين عاما. غير أن عنوان الكتاب وموضوعه شيء والمنهج الذي يعالجه به صاحبه شيء آخر.

والحقيقة أن المؤلف لم يسع أبداً إلى اخفاء منهجه أو هويته، بل لعلنا نلاحظ أنه منذ الصفحة الاولى كان حريصاً على استفزاز القارئ، وأن يكون صدامياً إلى أقصى درجة. قد يكون هذا أحد ملامح المنهج الجديد الذى يحمله الكتاب. وقد يكون أحد ملامح شخصية المؤلف التي تحب الجدل والصراع حسب رؤية أنصاره ‹١› أو تحب الشهرة وذكر الألسن لها حسب رؤية الأعداء ‹٢› وقد يكون كل هذه الملامح معا.

ورغم أن بعض الردود التي كتبت ضد طه حسين كان حريصاً على قدر كبير من الموضوعية والعلمية إذ التزم بحدود الكتاب، وانطلق- في المناقشة من القضية الرئيسية (وهى انتحال الشعر الجاهلي)، إلا أن دوافع الردود كلها كانت هي التهمة التي وجهتها معظم الردود والبلاغات إلى النائب العام ضد طه حسين بالطعن على الدين الاسلامي. وقد حدد النائب العام في قراره مواضع أربعة تثير هذه التهمة.

«الأول- أن المؤلف أهان الدين الاسلامي بتكذيب القرآن في أخباره عن إبراهيم واسماعيل حيث ذكر في ص ٢٦ من كتابه« للتوارة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوارة والقرآن لا يكفى لاثبات وجودهما التاريخي، فضلاً عن اثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها. ونحن مصرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة

في اثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهود والقرآن والتواره من جهة أخرى إلى آخر ما جاء في هذا الصدد.

الثانى- ما تعرض له المؤلف في شأن القراءات السبع المجتمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعاً وأنه في كلامه عنها يزعم عدم انزالها من عند الله وأن هذه القراءات أنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيه، مع أن معاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القراءات مروية عن الله تعالى على لسان النبي صلى الله عليه وسلم.

الثالث- ينسبون للمؤلف أنه طعن في كتابه على النبي صلى الله عليه وسلم طعناً فاحشاً من حيث نسبه، فقال في ص٧٢ من كتابه «ونوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر واضافته إلى الجاهليين، وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش. فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبي يجب أن يكون صفوة بني هاشم، وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد مناف، وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بنى قُصَي، وأن تكون قُصَي صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها» وقالوا أن تعدي المؤلف بالتعريض بنسب النبي صلى الله عليه وسلم والتحقير من قدره تعد على الدين وجرم عظيم يسيئ للمسلمين والإسلام فهو قد اجترأ على أمر لم يسبقه إليه كافر ولا مشرك.

الرابع- أن الأستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أولية فى بلاد العرب وأنه دين إبراهيم إذ يقول في ص.٨٠- أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للاسلام أولية في بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبي وأن خلاصة الدين الإسلامى وصفوته هى خلاصة الدين الحق الذي أوحاه الله إلى الانبياء من قبل- إلى أن قال في ص ٨١ وشاعت في العرب أثناء ظهور الاسلام وبعده فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها به المضلون وانصرف إلى عبادة الأوثان إلى آخر ما ذكره في هذا الموضوع.»[٣]

ومن الواضح أن هذه الاتهامات الأربعة ليست هي صلب الكتاب، وإنما هى بعض جزئيات أوردها المؤلف للتدليل على صحة قضيته الأساسية، وهى أن الشعر الجاهلى منحول على أصحابه من قبل المسلمين، فهل ترى أن ما أثار(الرأى العام) هو هذه الجزئيات وحدها أم ما تتضمنه القضية ذاتها من اتهام للمسلمين بالكذب والوضع حيث أنهم يختلقون الشعر ويدسونه على الجاهليين تحقيقاً لأغراض دينية أو عصبية أو سياسية أو شعوبية.. الخ، علما بأن من بين هؤلاء المسلمين بعض الصحابة؟

لاشك أن كلا الأمرين كان وراء الضجة، كلاهما متعلق بالدين الإسلامي أو بالطعن فيه، وهو الأمر الذى أنكره المؤلف أو بمعنى أدق أنكر قصده إليه، سواء فيما نشره في الصحف أو في تحقيق النيابة، ومن ثم لم يجد النائب العام مبرراً لمصادرة الكتاب فختم قراره بقوله

«وحيث أنه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر، فلذلك تحفظ الاوراق اداريا»[٤] بينما كانت الجامعة- قبل ذلك- قد اشترت النسخ المتبقية من الكتاب وأودعتها مخازن الجامعة.

ومع ذلك لم يكف أعداء طه حسين- وكانت لبعضهم أغراض سياسية متصلة بالعداء للحزب الذى كان ينتمى إليه طه حسين(الأحرار الدستوريين)- عن الهجوم عليه من حين لآخر واتهامه ليس فقط بالطعن على الإسلام وأنما بالكفر والالحاد، وهو الأمر الذى نفاه طه حسين في الصحف وفي النيابة وأقره عليه قرار النيابة نفسه، غير أن المؤكد أن طه حسين كان شاكاً كما أعلن هو نفسه وأن شكه قد يطال بعض النصوص الدينية، ولكنه مؤمن بها كمسلم شاك فيها كعالم. ولقد نشر أثناء التحقيق مقالاً بجريدة السياسة الاسبوعية تحت عنوان« العلم والدين» قال فيه:

«فكل امرئ منا يستطيع إذا فكر قليلاً أن يجد في نفسه شخصيتين ممتازتين، إحداهما عاقلة تبحث وتحلل وتغير اليوم ما ذهبت إليه أمس وتهدم اليوم ما بنته أمس، والأخرى شاعرة تلذ وتألم وتفرح وتحزن ترضى وتغضب وترغب وترهب في غير نقد ولا بحث ولا تحليل، وكلتا الشخصيتين متصلة بمزاجنا وتكويننا لا نستطيع أن نخلص من إحداهما، فما الذي يمنع أن تكون الشخصية الأولى عاقلة باحثة ناقدة وأن تكون الشخصية الثانية مؤمنة مطمئنة طامحة إلى المثل الأعلى» [٥].

ومن الواضح أن هذا الفصل غريب، وقد لاحظ النائب العام غرابته إذ عقب على النص بقوله: «ولسنا نعترض على هذه النظرية بأكثر مما اعترض به هو على نفسه في مقاله حيث ذكر بعد ذلك: سنقول وكيف يمكن أن تجمع المتناقضين، ولست أحاول جوابا لهذا السؤال وإنما أحولك على نفسك.. الخ. ولا شك في أن عدم محاولة الاجابة على هذا الاعتراض هو عجزه عن الجواب. والمفهوم أنه قد أورد هذا الاعتراض لأنه يتوقعه حتى لا يوجه إليه [٦] واذا كنا معجبين بملاحظة النائب الفلسفية، فإننا ندرك الآن، بعد أن عرفنا مجمل انتاج طه حسين بعد ذلك الكتاب، أن دافعه لم يكن فقط إرسال برقية إلى النائب تفسر موقفه، وإنما كان هذا الانفصال أصيلاً في فكره، وسوف نجد عدداً كبيراً من الثنائيات المشابهة لهذه الثنائية فيما بعد. أما ما نريد أن نقف عنده هنا هو أن قضية طه حسين في هذا الكتاب لم تكن قضية طعن على الدين، وإنما أساساً كانت قضية المنهج، منهج البحث أو الشك كما يقول هو، وكما ذكر معظم من درسوه بعد ذلك. فما هي ملامح هذا المنهج؟

يتكون «في الشعر الجاهلي» من ثلاثة أبواب (أو كتب كما يسميها المؤلف)، يتضمن الكتاب الأول تمهيداً وحديثاً عن منهج البحث والدوافع التي تثير الشك في صحة الشعر الجاهلي. ويتضمن الكتاب الثاني أسباب انتحال هذا الشعر في السياسة والدين والقصص والشعوبية. أما الكتاب الثالث فإنه يتناول الشعر والشعراء موضحاً عدم صحة نسبة معظم الشعر إلى الشعراء، بل عدم صحة وجود بعض الشعراء أصلاً.

يختص التمهيد ومنهج البحث إذن بتقديم الأصول النظرية لمنهج الكتاب. ونستطيع أن نلاحظ أنه منذ السطر الاول في الصفحة الأولى من الكتاب يتخذ المؤلف طابعاً هجومياً إلى حد كبير. يقول في أول فقرة:

«هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربى جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل. وأكاد أثق أن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه، وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه ازورارا. ولكني على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا الحديث، أو بعبارة أصح أريد أن أقيده، فقد أذعته قبل اليوم حين تحدثت به إلى طلابي في الجامعة. وليس سراً ما تتحدث به إلى مائتين».

ويواصل هذه اللهجة طوال التمهيد حين يؤكد أنه يعرف أن صاحب مثل هذا البحث قد يلاقي الأذى، وأنه مستعد، رغم حبه للسكينة.. لتحمل نصيبه من« رضا الناس عني أو سخطهم».

ومثل هذه اللهجة ليست إلا لهجة المعارك الصدامي المستعد لخوض معركة جديدة ربما كان يعرف أنها أقسى من كل المعارك السابقة التي خاضها مع الأزهر أو مع النقاد حول كتابه الأول «ذكرى أبي العلاء» .ولذلك سرعان ما يصف نفسه في إطار فريقه من المجددين، حين يضع بحثه في نطاق معركة القديم والجديد المحتدمة آنذاك. فهو يرى أن التجديد في الأدب قد أنصب على الفنون الأدبية (أو ما سماه هو بالأدب الانشائي في مقابل الأدب الوصفي الذي هو دراسة الأدب» وأنه ينبغى استكمال هذا النقص في مجال البحث العلمى للأدب ذاته. وهنا يبدأ الأساس القوى لتحقيق هذا الانجاز وهو عدم الاستسلام لما قاله القدماء والشك في أقوالهم. ويصف هذا المنهج بأنه أقرب إلى الثورة الأدبية منه إلى أى شيء آخر، ويعطى مثلاً يطبق عليه هذا المنهج بالشعر الجاهلي الذي أجمع القدماء(؟)على صحة نسبته إلى الجاهليين، وهو يشك في هذه الصحة. ولنلاحظ هنا أن طريقة تقديم الكتاب وموضوعه الاساسى (أى الانتحال) يكشف عن بعد هام: فقد أوردت الموضوع كمثال يمكن للمنهج الجديد أن يطبق عليه، مما يعنى أن المهم هنا ليس الموضوع وأنما المنهج.

في الفصل الخاص بمنهج البحث يقدم طه حسين بعض خصائص هذا المنهج، فيعلن بوضوح أنه يتبنى منهج ديكارت الذي أثرى العلم والفلسفة، ويذكر قاعدته الأساسية وهى أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يتقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً»، وأنه يتطلب من الباحث أن يتجرد من كل عاطفة أو هوى « نعم يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القومية وما يضاد هذا الدين، يجب ألا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح.

وبعد ذلك ينتقل إلى مزضوع بحثه موضحاً أنه يشك في الشعر الجاهلي أو في نسبته

إلى الجاهلية لأنه في موضوعاته ولغته لا يبدي أثراً للحياة الجاهلية الاقتصادية أو الدينية أو السياسية، بقدر مايكشف عن توافق مع الدين الإسلامي، مما يرجح أنه قد وضع بعد الإسلام ونسب إلى الجاهليين لأغراض أما دينية أو عصبية أو سياسية أو شعوبية أو نفعية عند الرواة والقصاصين. ويحاول في الكتاب الثالث أن يؤكد هذا الشك من خلال التقصي عن حياة بعض الشعراء وموضوعات ولغة بعض أشعارهم منتهياً إلى الشك في نسبة معظم الشعر الجاهلي إلى الجاهليين مع الاعتراف بمقطوعات «لطرفة» رأى أنها جاهلية وإن كان ليس متأكدا من أن قائلها هو طرفة.

ومن خلال هذا الاستعراض السريع للكتاب نلاحظ أن المؤلف كما سبق القول قد أعطى الأهمية للمنهج على الموضوع. ويمكننا أن نضيف أكثر من ذلك أن الموضوع (الانتحال) نفسه ليس جديداً بحق. فقد سبق أن تحدث فيه من اعتمد عليهم كمصادر من القدماء، وكذلك كتب فيه الرافعي فصلاً من كتابه « تاريخ آداب العرب» الصادر سنة ١٩١١« نيفت صفحاته على مائه وخمسين، حشد فيه من المادة ما لم يجتمع مثله من قبله ولا من بعده حتى يومنا هذا في صعيد واحد من كتاب. لم فيه شتات الموضوع من أطرافه كلها واستقصاه استقصاء، غير أنه في كل ذلك كان يحكي ما أورده المؤلفون القدماء: يجمع ما تفرق من هذا الحديث في الكتب الكثيرة أو في مواطن شتى من الكتاب الواحد، ثم يرتب ما تجمع له في فصول ينتظم كل فصل منها عنوان يدل عليه. ولكنه. على هذا الجهد العظيم الذي تكلفه، اكتفى في أكثرحديثه بالسرد المجرد والحكاية عما مضى. ولم يتجاوز ذلك إلى البحث في هذه الاخبار والروايات بحثاً علمياً ولا إلى نقدها نقداً يميز زائفها من صحيحها، إلا في القليل النادر، وحتى في هذا القليل النادر كان يتعجل المضي، فلا يكاد يقف عند خبر أو رواية حتى يدعها وينتقل إلى غيرها » ‹٧›.

وقد جاء هذا التروي والتحليل والنقد في عمل مرجليوث الذى بدأ اهتمامه بالموضوع في اشارة في دائرة معارف الدين والاخلاق سنة ١٩٠٥، ثم في كتابه« محمد وظهور الاسلام» (١٩٠٥)، ومقال له في مجلة الجمعية الملكية الأسبوعية سنة ١٩١٦، ثم مقاله الكبير في ذات المجلة ١٩٢٥ بعنوان « أصول الشعر العربي» ‹٨›، وهو المقال الذي أشار الكثيرون من مهاجمي طه حسين إلى استفادته منه. يقول ناصر الدين الأسد الذي عرض لمقالة مرجليوث في كتابه مقوماً انجاز طه حسين:

«ثم استقر الموضوع بين يدى الدكتور طه حسين، فخلق منه شيئاً جديداً، لم يعرفه القدماء، ولم يقتحم السبيل إليه العرب المحدثون من قبله، ثم أنكره بعده كثير من المحدثين انكاراً خصباً يتمثل في هذه الكتب التي ألفوها للرد عليه ونقض كتابه. وقد استقى الدكتور طه حسين أكثر مادته- حيث يستشهد ويتمثل بالأخبار والروايات- من العرب القدماء، وسلك بها سبيل مرجليوث في الاستنباط والاستنتاج، والتوسع في دلالات الروايات والأخبار.. فنحن إذن بازاء نظرية عامة، لم نرها فيما عرضنا من آراء العرب القدماء، ونحسب أنها لم تدر لهم

ببال، ولكننا رأيناها واضحة المعالم فيما عرضنا من آراء مرجليوث، ولم يكتف بالإشارة إليها إشارة عابرة. وإنما نص عليها نصاً صريحاً في عبارات متكررة تختلف ألفاظها وتتفق مراميها. وجاء الدكتور طه حسين فلم يقنع كما قنع مرجليوث بأن يدلنا عليها في مقالة أو مقالتين، وإنما فصل لنا القول فيها في كتاب كامل قائم بذاته «(٩).

من الواضح هنا إذن أن الأولوية مازالت للمنهج أو للمنظور، ولكن هذا المنظور قد استطاع أن يرى الموضوع القديم بعين جديدة، وبالتالي أصبح الموضوع جديداً أو أقرب إلى الجديد. ويبدو التساؤل المنطقي الآن هو: لماذا أختار طه حسين هذا الموضوع، الذي كان قبله جزئية محدودة محصورة في نطاق اهتمام المتخصصين ليقيم من خلال معالجته لها معركة منهجية وفكرية اتسعت لتتفوق في حجمها وشهرتها على معارك كانت أكثر اتصالاً بحياة الناس المباشرة مثل قضية كتاب« الاسلام وأصول الحكم» لعلى عبد الرازق أو قضية تحرير المرأة لقاسم أمين؟

يذهب البعض(١٠) إلى أن خطورة هذه القضية هي أنها مست اللغة التي هي لغة القرآن المقدس. وهذا صحيح، ولكنه جزئي. لأن قضية اللغة كانت جزءاً من البحث ولذلك شغلت جزءاً يسيراً من الهجوم على البحث. ولعل الأدق في الاجابة هو أن نقول أن الشك في الشعر الجاهلي(المثل الأعلى للشعر العربي وخاصة عند الجيل السابق على طه حسين: جيل الاحيائيين) بالاضافة إلى التشكيك في قداسة المسلمين بعد النبي (والصحابة بصفة خاصة) فيما يختص بنحلهم للشعر الجاهلي، بجانب الجزئيات الاخرى التي أشرنا إليها، كلها كانت عناصر هامة في المجاز كان لابد لطه حسين وجيله من الطبقة الوسطى أن يحققوه: تحطيم القداسة التقليدية على المستويات المختلفة، حتى يستطيعوا أن ينتقلوا حقاً إلى مجتمعهم في مرحلة ثقافية اجتماعية سياسية جديدة هي مرحلة الرومانسية في الفن والليبرالية في الفكر، مرحلة سيطرة الطبقة الوسطى. ومن أجل هذا كان لابد من احلال المنهج الوضعي البشري محل التفسير الميتافيزيقى للأشياء وللعالم، أي ليقيموا مقدساتهم بدلا من المقدسات السابقة.

في هذا السبيل كانت الجزئيات التي اشرنا إليها من قبل والتي تمس هذا التفسير. ولكن بالاضافة إلى ذلك يمكننا أن نجد اشارات مختلفة في الكتاب مثل التأكيد على أن العرب الجاهليين كانت لهم حضارة قبل الإسلام(لم يكشفها الشعر المسمى جاهلياً) ومثل قوله أن القرآن لم يكن كله جديداً على العرب. وإلا لما فهموه، واشارته إلى الصلة بين الإسلام والديانتين السابقتين عليه، بل يصل إلى حد القول« وأكبر الظن أن الإسلام لو لم يظهر لانتهى الامر بالعرب إلى اعتناق إحدى هاتين الديانتين. ولكن الأمة العربية كان لها مزاجها الخاص الذى لم يستقم لهذين الدينين والذى استتبع ديناً جديداً أقل ما يوصف به أنه ملائم ملاءمة تامة لطبيعة الأمة العربية»(١١) كل هذه الاشارات تنتهي منطقياً، وبحكم منهجه إلى نتيجة قال بها المستشرقون والماديون من قبل هي نفي الوحي. ولكن طه حسين لم يعلن

هذه المقولة أبداً، بل ونفى كفره وقصده إلى الطعن على الإسلام كما سبق القول، بل أنه حذف كثيراً من هذه الأقوال حينما عدل الكتاب وأصدره في كتاب آخر هو « في الأدب الجاهلي» الذى يمثل تراجعاً عن الكتاب الأول. وهو تراجع استمر ليصل إلى كتاباته عن الإسلام (مرآة الاسلام، على هامش السيرة، الشيخان، عثمان ، الوعد الحق، علي وبنوه.. الخ).

ولكن عم تراجع طه حسين، وهل شمل التراجع كل شيء واستسلم تماماً للمهاجمين، أم أنه أصر على أشياء وتنازل عن غيرها؟ فلنقارن بين الكتابين «في الشعر الجاهلى» و«في الأدب الجاهلى» ولكن قبل هذه المقارنة لابد أن نلاحظ خاصيه هامة في شخصية طه حسين هي الإصرار. فقبل مرور عام من صدور الكتاب الأول(٢٢ مارس ١٩٢٦) وقبل مضي شهرين على صدور قرار النيابة(٣٠ مارس ١٩٢٧) كان طه حسين يعمل بجد في فصول جديدة في الكتاب تكاد تصل إلى نفس حجم الكتاب وليصدرها معه في طبعة جديدة مع التعديلات تصدر في (١١ مايو ١٩٢٧) حاملة هذه المقدمة:

« مقدمة الطبعة الثانية »

هذا كتاب السنة الماضية، حذف منه فصل وأثبت مكانه فصل وأضيفت إليه فصول وغير عنوانه بعض التغيير. وأنا أرجو أن أكون قد وفقت في هذه الطبعة الثانية إلى حاجة الذين يريدون أن يدرسوا الأدب العربي عامة والجاهلي خاصة من مناهج البحث وسبل التحقيق في الأدب وتاريخه، وهو على كل حال خلاصة ما يلقى على طلاب الجامعة في السنتين الأولى والثانية في كلية الاداب. »‹١٢›

وفي هذا النص مجموعة من الاشارات الدالة على التحدي فهو – هو- كتاب السنة الماضية حذف فصل وأضيفت فصول، ولنا هنا أن نضع:(وإن) قبل (حذف)، و(فقد) قبل (أضيفت). ولذلك فهو ليس كتاباً جديداً مختلفاً وإنما هو طبعة (ثانية) من نفس الكتاب وهو خلاصة ما يدرس للطلاب، هذا رغم نفي الجامعة مرارا لكونه يدرس للطلاب. وفي نفس الوقت ثمة اشارة واحدة إلى التراجع هي« غير عنوانه بعض التغيير». ولكن هناك اشارة أكثر أهمية وتكاد تفسر كثيراً الرسالة التي أراد طه حسين أن يتمسك بها بعد المعركة وهي« مناهج البحث وسبل التحقيق في الأدب وتاريخه» وكأنه يريد أن يقول أن هذا ما أصر عليه اساساً، فأما ما يبقى فقابل للمفاوضة والتنازل.

وبالفعل فإن من يراجع(في الأدب الجاهلى) يلاحظ أن طه حسين كان فيه أكثر منهجية بمعنى أنه اعتنى بالتوثيق في الهوامش بالإشارة إلى المصادر العربية القديمة (بدءا من ص ٨١) وأضاف فقرات كثيرة تفصيلاً لما كان موجزاً ‹١٣› أو رداً على بعض الاعتراضات‹١٤›.

وتوسع بقدر من التعمق في الكتاب الثالث (الشعر والشعراء) بحيث أصبح كتابين هما الرابع والخامس وأضاف ثلاثة كتب جديدة هي الأول في المقدمات والمفاهيم ونقد المناهج القائمة

والسادس عن الشعر العربي والسابع عن النثر الجاهلي. وهذه الاضافات جعلت الكتاب بالفعل أقرب إلى العلم وأن كان قد بدا وكأنه محاضرات متفرقة، وخاصة في الكتابين الأخيرين.

أما الفقرات الأساسية التي حذفت فهي الصفحات التى أثارت أكبر هجوم(٢٦-٣٠) والتى تتناول قصة إبراهيم وإسماعيل بين القرآن والتوارة والانجيل... الخ، بالاضافة إلى فقرة حادة ختم بها الكتاب الأول وتبدأ(ص١٨٢) بـ «والثانية.. أن الذين يقرأون هذا الكتاب قد يفرغون من قراءته وفي نفوسهم شيء من الأثر المؤلم لهذا الشك الأدبى...» وهى فقرة قد تساعد في اثارة الشك في نوايا المؤلف في الهدم تعمداً وقصداً للأدب العربي عامة، والقرآن خاصة. وفي الحذف استجابه واضحة للمهاجمين. ولكن هذا التراجع تم بشأن موضع واحد من المواضع التي اتهم فيها. أما المواضع الثلاثة الباقية والخاصة بنسب النبي، والقراءات السبعة، وأولوية الإسلام كدين لابراهيم، فقد أصر عليهاوقدم مزيداً من الأدلة على صحة موقفه منها. وهذه المواضع هى التى ليس فيها نص قرآني أو فيها نص ولكنه غير قاطع، ومن ثم يستطيع أن يثبتها علمياً دون التعارض مع النص القرآني صراحة، مما يؤكد صدق الإشارة التي قدم بها (في الأدب الجاهلي) من أن الاهتمام بالمنهج العلمي أكثر من غيره. كما تؤكد فصله السابق بين العالم والشاعر (أو المتدين) كفصل أصيل بداخله، وليس خضوعاً لضغط خارجي من المجتمع، لأنه لو كان لهذا الضغط كل هذه الاهمية، لتنازل عن بقية النصوص التي أثارت هذا المجتمع ولكنه لم يفعل لأنه يستطيع أن يثبتها كعالم- بينما لا يستطيع ذلك مع الاولى فيتركها- إذن- لإيمان الشاعر الذى يسلم ولاشك.

وأياً كان الامر، فقد بقي الكتاب، حتى بعد تنقيحه حاملاً الاصل الجوهري الأول لانجازه الفكرى، أقصد الشك ومحاولة التخلص من الاهواء لصالح الحقيقة العلمية. ولكن أصبح هذا الاصل هنا أقل زعيقاً وأكثر ترويا بسبب الاضافات التي تمت.

وإذا كان مبدأ الشك كوسيلة لتحرير العقل البشري هو أهم إنجازات طه حسين الفكرية العامة، فإن له انجازات اخرى على مستوى الدراسة الأدبية- أو بالادق تاريخ الأدب- لم يعلن عنها طه حسين في« الشعر الجاهلي» وإن كانت متضمنة فى تحليله لقضية الانتحال عملياً، وربما لم يكن في حاجة إلى إعلانها بعد أن فصلها في كتابه الأول« ذكرى أبى العلاء» سنة ١٩١٤. ولكنه عاد ليعلنها بتفصيل أكبر في الكتاب الأول الذى أضافه إلى (في الأدب الجاهلي)، كما أننا نجد امتدادها واضحاً في كل كتاباته بعد ذلك، نظرية كانت أو تطبيقية، مثلما نستطيع أن نجد جذورها حتى قبل أن يكتب «ذكرى أبي العلاء».

في مقدمة «ذكرى أبى العلاء» يوضح طه حسين ولكن بأسلوب هادئ عكس ما في (في الشعر الجاهلي) أن كتابه جديد في الآداب العربية، إذ «وضعه صاحبه على قاعدة معروفة وخطة مرسومة، من القواعد والخطط التى يتخذها علماء أوربا، أساساً لما يكتبون في تاريخ الآداب»(١٥) فهو هنا يعلن أنه يتبنى ليس فقط منهجاً جديداً وإنما أيضاً خطة في

الكتابة أو التأليف على عكس سابقيه الذين هاجمهم بعنف في الكتاب، والذين كانوا يكتبون أشتاتاً متناثرة لا تجمعها رابطة ولا خطة.

وفي نفس المقدمة يذكر أنه قد عرض له أن يدرس- للحصول على العالمية ـ أحد أربع موضوعات هي: أثر الفارسية في العربية أيام بني العباس. والثاني هو الروح الديني فيما ترك الخوارج من آثار أدبية. والثالث هو اختلاف مذاهب الشعراء في التعبير عن اغراضهم في صدر الدولة العباسية. والرابع هو حياة الجاحظ. ولكنه رفضها جميعاً لأسباب مختلفة. فالأول لجهله بالفارسية والثانى لقلة آثار الخوارج في مصر وكذلك بالنسبة للرابع. أما الثالث فيقول عنه «ولكن هذا الموضوع طريف وقل من يفطن له، وليس من الحذق لمن أراد أن يكون مجدداً في الاداب، أن يفاجئ الناس بما ليس لهم به عهد ولا صلة.»<١٦>

وفي هذا النص أمران. الأول هذه الاشارة الاخيرة إلى ضرورة عدم مفاجأة الناس بما لم يعتادوه(؟) وهو (الحذق) الذى افتقده طه حسين بعد ذلك، والثاني هو أن الموضوعات التي فكر فيها يدخل بعضها في مجال الأدب المقارن(الأول) بينما الثاني والرابع يدخلان في مجال تاريخ الأدب. أما الثالث فيدخل في مجال النقد الأدبي، ونظن أن حججه في رفض الموضوعات المقارنة والتاريخية معقولة، أما بشأن الثالث فالحجة ليست مقبولة إلا إذا تصورناه يتحدث عن نفسه، لأن طه حسين لم يتعلم شيئاً جديداً في النقد الأدبي بينما تعلم كثيراً في تاريخ الأدب كما سنشير فيما بعد في حديثنا عن هذه الثنائية.

إن تأثر طه حسين الحقيقي بالأساتذة الاوروبيين الذين استمع إليهم في الجامعة الأهلية بمصر، كان منصباً على تاريخ الأدب، حيث تولى جويدى ونلينو وفييت تدريس تاريخ الأدب، بينما تولى الأساتذة المصريون تدريس النصوص الأدبية. ومن الواضح في«ذكرى أبي العلاء» و«في الأدب الجاهلي» أن اعجاب طه حسين بالمستشرقين ومنهجهم (أو مناهجهم) يفوق بمراحل موافقته على المناهج اللغوية الذوقية للأساتذة المصريين وهى امتداد لمنهج المرصفي، الذى يقول عنه في نص بالغ الوضوح والدلالة:

«مذهب الأستاذ المرصفي نافع النفع كله إذا أريد تكوين ملكة في الكتابة وتأليف الكلام وتقوية الطلاب في النقد وحسن الفهم لآثار العرب. وليس يريد الأستاذ أكثر من ذلك ولكن هذا المذهب وحده لا يكفى لإجادة البحث عن الآداب وتاريخها على المنهج الحديث والمذهب الذي أحدثته الجامعة في درس الآداب العربية بمصر نافع النفع كله لاستخراج نوع من العلم لم يكن لنا به عهد مع شدة الحاجة إليه. وهو تاريخ الآداب تاريخاً يمكننا من فهم الأمة العربية، خاصة والأمم الاسلامية عامة فهماً صحيحاً حظ الصواب فيه أكثر من حظ الخطأ ونصيب الوضوح فيه أوفر من نصيب الغموض ... ولست أزعم أننا لسنا في حاجة إلى درس الآداب على المنهج القديم بل أقول أننا في حاجة إلى المنهجين معا»<١٧>.

ونجد هذه المزاوجة، مع التفصيل الواضح في« الأدب الجاهلي» ويزاد عليها استنكار

لكونها لا تتحقق في مناهج الدراسة في المدارس ودار العلوم ومدرسة القضاء[١٨]. وفي كلا الكتابين هجوم واضح على المناهج التقليدية ربما كان أقساها قوله:« ليس في مصر أساتذة للغة العربية وآدابها، وإنما في مصر أساتذة لهذا الشيء الغريب المشوه الذى يسمونه نحواً وما هو بالنحو، وصرفاً وما هو بالصرف، وبلاغة وما هي بالبلاغة، وأدباً وما هو بالأدب، إنما هو كلام مرصوف، ولغو من القول قد ضم بعضه إلى بعض، تكره الذاكرة على استيعابه فتستوعبه، وقد أقسمت لتقيئنه متى أتيح لها هذا»[١٩].

ومن ثم فإن البديل الذي يراه طه حسين منقدا للأدب ودراسته في مصر، هو منهج الاوربيين: تاريخ الأدب علي أسس محددة، تتحدد ملامحها في التالى:

أول هذه الملامح هو مبدأ أن الأدب صدى للحياة بكل ما فيها، ومن ثم فإن دراسته يجب أن تتطرق إلى دراسة مختلف جوانب هذه الحياة البيئية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ... الخ. وقد عبر بوضوح في كتبه المختلفة عن هذا المعنى. كما أنه طبقه- بوضوح أيضاً- في «ذكرى أبي العلاء» وفي « حديث الاربعاء» وفي الشعر الجاهلي وغيرها من كتبه، بحيث أنه في «ذكرى أبي العلاء» طغت دراسة هذه الجوانب على الدراسة الفنية لأدب الرجل فانحصرت الاخيرة في المقالة الثالثة (من بين خمس مقالات)، وهذه لم تتطرق لدراسة الجوانب الفنية بقدر ما تناولت أغراض فن أبى العلاء بالمعنى التقليدي لمصطلح الغرض. وفي كتاب «في الشعر الجاهلي» طغت العوامل الخارجية للانتحال على الكتاب كاملاً بينما انحصر التحليل الفني(اللغوي) في مواقع محدودة وقامت علي أساس ذوقي بحت، كما سنوضح فيما بعد.

يترتب على المبدأ السابق مبدأ آخر يقول بأن تفسير الظواهر البشرية- ومنها الأدب- ينبغي أن يتم في ضوء محيطها، وحسب الوعي بالقوانين التي تحركها- فهي علة لمعلول، و«من هذه العلل المادي والمعنوي، ومنها ما ليس للانسان به صلة، وما بينه وبين الانسان اتصال. فاعتدال الجو وصفاؤه، ورقة الماء وعذوبته وخصب الأرض وجمال الربى، ونقاء الشمس وبهاؤها. وكل هذه علل مادية تشترك مع غيرها في تكوين الرجل وتنشيء نفسه بل وفي الهامه ما يعن له من الخواطر والاراء. وكذلك ظلم الحكومة وجورها، وجهل الأمة وجمودها، وشدة الآداب الموروثة وخشونتها. كل هذه أو نقائضها تعمل في تكوين الإنسان عمل تلك العلل السابقة والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى الإنسان نظرنا إلى الشئ المستقل عما قبله وما بعده.. إنما يأتلف هذا العالم من أشياء يتصل بعضها ببعض ويؤثر بعضها فى بعض. ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال. وأن ليس في هذا العالم شئ إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى.»[٢٠]

ويستنتج طه حسين نفسه من هذا، المبدأ المنهجي الثالث فيقول: يدل ما تدمناه على أننانرى الجبر في التاريخ. أي أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة وتنزلها منازلها

المتباينة بتأثير العلل والأسباب التي لا يملكها الإنسان ولا يستطيع لها دفعاً ولا اكتساباً. وذلك رأى نراه وسنثبته في موضعه من الكتاب»(٢١) ويعبر عن هذا المعنى بوضوح أكثر حسماً حين يقول «الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان».(٢٢)

ومع هذه الجبرية وفي أثنائها نلاحظ إيمان طه حسين بالحركة التاريخية وهذا هو المبدأ الرابع في منهجه: التطور. فطالما أن الأدب صورة للحياة وأنه علة لمعلول، والحياة تتغير وتتطور، فإن الأدب، واللغة يتطوران أيضاً. ويقول عن اللغة مثلاً «وتتطور تطوراً ملائماً لمقتضيات الحياة التى يحياها أصحاب هذه اللغة»(٢٣). كيف يحدث هذا التطور أو التغير، وما علاقة الفهم بالجبرية الحتمية السابقة، كل هذه أمور سنناقشها فيما بعد، ولكن ما يعنينا هنا هو أن طه حسين قد أرسى بهذه المنظومة من المبادئ فهماً جديداً لتاريخ الأدب في الدراسات العربية، فهم متكامل أقرب إلى النسق إلى حد كبير.

ولكن مما لاشك فيه أنه لا يفيد طه حسين ولا الحقيقة أن نزعم أن نسقه أو منهجه الجديد الذي أشرنا إلى ملامحه الأساسية فيما سبق، سواء في الفكر أو تاريخ الأدب، قد جاء من فراغ، أو فجأة دون مقدمات، وذلك أن شواهد الأمور تقول أن التجديد في الفكر العربى عامة وفي دراسة الأدب، قد بدأ قبل طه حسين، ربما بأكثر من قرن من الزمان. كما ذكرنا في الفصل الأول.

إن العناصر الفكرية الهامة التي نقلها المبعوثون الذين سافروا إلى أوربا في عصر محمد علي وخلفائه(الطهطاوي وعلي مبارك مثلاً) كانت- دون شك- ذات تأثير في تمهيد أرضية التنور الفكري الذي وصل إليه عصر طه حسين. ولا شك كذلك أن الدعوات الاصلاحية التي قام بها كل من الأفغاني ومحمد عبده كانت كذلك أرضاً صالحة ليبني عليها طه حسين وجيله أفكارهم الأكثر جذرية وعمقاً. كذلك لا يمكن انكار الدور الهام الذي لعبته المعارك التي سبقت طه حسين في تهيئة الأرض لنوع من النشاط الفكري الصدامي بين القوى المتعارضة في الحياة السياسية والفكرية في مصر. هذا النشاط الذي نشأ عن تمايز القوى الاجتماعية في اطار الطبقة الوسطى المصرية، كان هو الأرض السفلية المبطنة لكل هذه التمهيدات والتي بدأت تثمر ثمارها في معارك أربعة أساسية لا يمكن الفصل بينها بأى حال من الاحوال:

معركة قاسم أمين حول «تحرير المرأة». ومعركة على عبد الرازق حول«الإسلام وأصول الحكم» ومعركة محمود مختار حول «تمثال نهضة مصر» ثم معركة طه حسين حول« في الشعر الجاهلي».

هذه المعارك التي تقاربت أزمنة وقوعها (حول ثورة ١٩١٩)، وتوافقت في أغراضها، لدى كل من انصارها من ناحية وأعدائها من ناحية أخرى، تشير إلى حقيقة أساسية مؤداها أن المصريين (أو الفئة القائدة فيهم) قد أصبحوا على وعي بضرورة وعي الذات من خلال مواجهة التراث مواجهة واضحة تحاول أن تتخلص من الحل التوفيقي الذي طرحه الجيلان

السابقان: جيل الطهطاوي وعلي مبارك ،ثم جيل الأفغاني و محمد عبده.

لقد عرض الطهطاوي وعلي مبارك الآراء والمعلومات التي عرفاها في الغرب بنوع واضح من الانبهار، دون أن يستطيعا المساس أو التشكيك- على أى نحو من الانحاء- بمقدسات الدين الإسلامي، أو حتى إقامة المقارنة المباشرة بين العالمين. فقامت هذه الثنائية الحادة متجاورة في فكرهما ووجدانهما حتى النهاية. ويمكننا أن نجد هذه الثنائية قائمة بوضوح في مجمل الأعمال الفكرية والأدبية في تلك الفترة.

وما حاوله الافغاني ومحمد عبده هو أن يغوصا في داخل التراث الإسلامي، لتنويره من الداخل وفي جزيئات محدودة دون قدرة على التشكيك في مسلماته الأساسية بأى حال من الأحوال، فظلا في اطار الاجتهاد علي أفضل التصورات. ولكن هذا الجهد مهد الجو، كما قلت، لأن تأتي بعد ذلك- من صفوف تلاميذ محمد عبده- قفزة أعلى على يد هؤلاء الأربعة الذين واجهوا المحرمات الكبرى في المنظور الديني السائد آنذاك أي قضية الخلافة (السلطة) وقضية الحجاب (المرأة- الجنس)، وقضية الفن، ثم قضية اللغة والأدب، ولكن السؤال الذي لابد من إجابه واضحة عليه هنا هو : إلى أي مدى اختلف طرح هؤلاء الأربعة (الراديكاليين) عن طرح سابقيهم جذرياً؟ ألم يطرح قاسم أمين، وكذلك علي عبد الرازق منظوريهما على أسس إسلامية؟ لاشك أنها كانت مستنيرة وأكثر عقلانية من طروح أعدائهما، ولكن علاقتهما بالإسلام لا لبس فيها. هو ذات المنظور المستنير لدى محمد عبده وإن زاد درجة في الكم. ولكنه لا يختلف في الكيف. أما مختار وطه حسين فلاشك أن منظوريهما كانا يختلفان كيفياً عن موقف السابقين. لم يكن لدى مختار تراث إسلامى(في النحت) لينطلق منه. ولكن كان لديه تراث فرعوني عظيم، غير أنه اختار ألا ينطلق من التراث أصلاً وأنما كان همه أن يبرز جمال الحاضر مستعينا بلفحة من التراث لابد منها، فيجعل فلاحته المعاصرة توقظ بلمستها هذا الاسد النائم(ممثل التراث الفرعوني وقيمه التشكيلية) ليساهم معها في معركة الحداثة.

ولاشك أن مختار قد استفاد هذا الوعي، مثل سابقية ومجايليه، من المعرفة الأوربية ولكنه أيضا تمثل- دون شك- واقع مجتمعه وأصوله الريفية. وهذا ما لم يستطع أن يحققه طه حسين رغم اتفاقة في الاتجاه العام مع مختار، أراد مواجهة التراث بما يتصور أنه عدة الحاضر القادمة من الغرب (صاحب العلم الحقيقى). اعتماد (خفيف) على التراث من أجل مواجهته، ولكن ليس بالحاضر وأنما بالآخر الأوربى.

هل كان طه حسين السابق في تقديم هذا المنظور في الفكر العربي؟

تقتضي الأمانة أن نؤكد ما سبق أن أشرنا إليه في الفصل السابق من أن مفردات عديدة من مفردات هذا المنظور كانت متناثرة في الساحة الفكرية والأدبية قبل طه حسين ولكنه هو الذي جمعها وجعل منها هذا النسق الجديد وأعلنه بجرأة وصراحة لم يسبقه إليها أحد. وبرؤية مختلفة تؤمن بدور الفكر والنقد في تغيير الحياة وتقدمها.

كان هناك منهج جديد في الدراسة الأدبية قد بدأ يغزو دار العلوم على يد الشيخ حسن توفيق العدل الذى تعلم في المانيا وعاد ليدرس بالدار. وكان المستشرقون قد أخذوا يدرسون بالجامعة الاهلية مناهجهم المستنيرة. وكان هناك المجددون في الأدب والنقد أمثال جماعة الديوان (شكري والمازني والعقاد). وكان هناك أحمد ضيف- زميل طه حسين- الذي ألف كتابه عن بلاغة العرب سنة ١٩٢١. وكانت هناك دعوات محمد حسين هيكل إلى النقد الموضوعي ‹٢٤›. بل كان هناك زكي مبارك الذي قدم رسالته عن الأخلاق عند الغزالي سنة ١٩٢٤ مقارناً إياه بديكارت. ‹٢٥› بل كان هناك أيضاً طه حسين نفسه الذي قدم قبل (في الشعر الجاهلي)« ذكرى أبي العلاء» ثم، وبصفة خاصة مقالات «حديث الاربعاء» حول القدماء والمحدثين (ديسمبر ١٩٢٢- يونيو ١٩٢٤) والتى شكك فيها في شعراء الغزل العذري على سبيل المثال ‹٢٦›. وبصفة عامة، لا يستطيع المتابع للحركة الفكرية منذ أواخر القرن الماضي إلا أن يلاحظ حركة الشك والتجديد والتنوير في الفكر المصري والعربي على كافة المستويات، تسرى سريان ثورة ١٩١٩ وليس أقل منها. ‹٢٧›

مثل هذا الجو الحار والصراعي كان لابد أن ينتهى بثورة أو ثورات، ويمكننا أن نعتبر أن ثورة ١٩ هى الثورة الأم لهذه الثورات. ولكننا لا نستطيع أن نغفل ثورة مختار في الفن التشكيلى أو ثورة سيد درويش في الموسيقى أو ثورة طه حسين في دراسة الأدب العربي هذا اذا جاز لنا أن نستخدم مصطلح ثورة بمفهومها الكامل في عصرنا العربي الحديث، وخاصة على المستوى العلمي.

إن الثورة العلمية هي« تغير نوعي في طرق البحث النظري وفي نمط التفكير العلمي‹٢٨› يؤدي إلى « انتقال للمشاكل المقدمة للبحث العلمي وللمعايير التي بموجبها يقرر الاختصاصيون ما يجب اعتباره مشكلة مقبولة أو حلاً شرعياً... هذه التغيرات وأيضاً المجادلات التى رافقتها دائماً... هى السمات المميزة للثورات العلمية» ‹٢٩›.

وهذه الثورة أو النظرية الجديدة« ليست أبداً ازدياداً بسيطاً لما نعرفه حتى الآن. إن استيعابها يستوجب اعادة بناء النظرية السابقة، واعادة تقويم الوقائع السابقة. هذا الأمر هوسياق ثوري من حيث الجوهر، أمر يندر أن يحققه شخص واحد ولا يتم بين ليلة وضحاها»‹٣٠›.

ولو أننا تأملنا ما سقناه سابقاً عن تاريخ الحركة التنويرية المصرية حتى وصلت إلى هؤلاء الثوريين لما خرجنا عن هذا السياق الذي يرصده سمير أمين:

«التقدم العلمي هو تقدم تراكمي يتم على مراحل. ففي المراحل الأولى للبحث يقوم الباحث الذي اكتشف حقيقة جديدة بمحاولة انخراط(؟) لهذا الاكتشاف في اطار نظرية ثابتة ومقبولة، ويحاول أن يعيد تأويل هذه النظرية، بالشكل المناسب الذي يعطي مكاناً لهذا الاكتشاف، إلى أن يصير تراكم المكتشفات الاضافية، بحيث أنه لا يمكن- بعد- الاستمرار في

التمسك بالنظرية القديمة. فتأتي نظرية جديدة متحررة من المباديء التى يقوم العلم السابق عليها حتى تطلق النظرية الجديدة مبادئها المستحدثة. هكذا تحدث القطيعة (النقلة) الكيفية في تطور العلم، والتقدم في المعرفة، فالقطيعة هي إذن ناتج الخروج عن اطار الاجتهاد في ظل نظرية معينة، والإقدام على الابداع وطرح مباديء جديدة» ‹٣١›.

وهنا نجدنا قريبين من قول التوسير: إن القطيعة المعرفية ليست اجابة عن اسئلة قديمة، وإنما هي طرح لأسئلة جديدة ‹٣٢›. وليست هذه الثورة العلمية، بهذا المفهوم العام، نمطاً معيارياً، بقدر ما هي تحديد نسبي يخضع لشروط الظروف الموضوعية التى تعيش فيها المعرفة أو العلم. بهذا المعنى نقول إنه ربما كانت ثورة طه حسين التنويرية لا تساوى شيئا بجانب الثورة التنويرية الفرنسية، ولكنها بالنسبة للظرف الموضوعي لدينا، يمكن اعتبارها ثورة تحقق فيها كل الشروط المذكورة للثورة أو القطيعة المعرفية، كما لعلنا لاحظنا من قبل:

نمط جديد من التفكير. طرح جديد للاشكاليات. قفزة نوعية لتراكمات كمية. ارتباط واضح بظرف ثورى عام. خروج من مجال الاجتهاد إلى الابداع. بهذا المعنى يمكننا أن نعتبر انجاز طه حسين ثورة علمية وفكرية بمعنى ما.

وربما كان طه حسين نفسه واعياً- أو يشعر على الأقل- بأهمية ما يقوم به، والإ ما معنى العبارات التى أوردها في تمهيده لكتاب « في الشعر الجاهلي» مثل: «إن المنهج الجديد «يقلب العلم القديم رأسا على عقب» ‹٣٣› ومثل وصفه لنتائج هذا المنهج أو المذهب كما يسميه بأنها «إلى الثورة الادبية أقرب منها إلى أي شيء أخر» ‹٣٤›.

ولاشك أن عناصر تجديده يمكن أن تعطيه الحق في هذا الاحساس: شك من أجل الحقيقة، علمية، وضعية، تاريخية. وهى جميعاً أسس ضرورية لفكر علماني، ليس غير، ومؤسس ضروري لليبرالية فكرية وسياسية، لا يمكن لمجتمع رأسمالي أن يقوم دون ركائزها. وكان هذا طموح قادة المصريين في ذلك الوقت. ولكن هل تحققت هذه الثورة بالفعل؟

هل معنى اعترافنا بثورية طه حسين، في تلك اللحظة، تسليم بخلوه من التناقض؟

في تقديرنا أنْ لا، فإن العناصر الثورية المعلنة ظلت تخفي نقيضها كامناً بداخلها أو حتى متوازناً معها(وإن كان متواريا)، وحين اتيحت له الفرصة انقض على المعلن، وحوله إلى كامن وأصبح هو السائد والمهيمن. ولاشك أن للتاريخ (البشري الاجتماعي) فعل كبير في هذه المسألة، بحيث لا يجوز لنا أن نثبت شخصاً ونحاكمه على تناقضاته في لحظة واحدة من الزمن والتاريخ، لأنه قد يحدث لبعض البشر، في ظروف معينة ألا يمهلهم التاريخ، فيكون الفارق بين انتصار وهزيمة ضئيلاً جداً لا يبين، وكأن الحدثين يقعان في ذات اللحظة. في مثل هذه الحالة قد يكون الأدق وصف حالتهم بالثورة المجهضة، أو حتى بالثورة غير المتحققة ولكنه لا يجوز أبدا نفي الثورية أو مشروع الثورية عنها. ويبدو أن انجاز طه حسين كان أقرب إلى

هذه الحالة. ولذلك فربما كان أميناً مع احساسه حين وصف نتائجه بأنها« أقرب إلى الثورة الأدبية» ولم يصفها بأنها ثورة. وهذا يسمح لنا- الان- بأن نبحث عن الاسباب التي جعلتها هذه الثورة المجهضة، أو الثورة غير المتحققة، وذلك لا يتم إلا بالبحث في تناقضاتها الداخلية ثم فى علاقتها بالظرف الموضوعي.

لقد أشرنا منذ قليل إلى المبادىء الأساسية التى شكلت مشروع طه حسين الفكري وهى الشك، العلمية، الوضعية والتاريخية، كذلك سبق أن رصدنا الملامح الأساسية لمنهجه في دراسة الأدب: ربط الأدب بالمجتمع. دراسته في اتصاله بالظواهر الاجتماعية، الجبرية، التاريخية، التطور. ونود الآن أن نقف عند هذه الملامح بالمناقشة، كمدخل لمناقشة القيمة الفعلية لهذا المشروع الذي امتلك خصائص الثورة ولكنه لم يستطع تحقيقها.

لقد قلنا أن هم طه حسين الأساسي في كتاب «في الشعر الجاهلي» كان رد ظاهرة الانتحال إلى الدوافع البشرية المختلفة التي أنتجته، سواء دينية أو سياسية أو عصبية أو شعوبية أو نفعية(من قبل الرواة والقصاصين). وكان هذا برهاناً عملياً على ملامح منهجه في العلاقة بين الأدب والمجتمع من ناحية وبمنطق العلة والمعلول من ناحية أخرى، بجانب مبدأ الشك من ناحية ثالثة. ولو أننا توقفنا عند طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع عند طه حسين، لوجدناه عبر كتبه المختلفة يترواح بين مفهومين متناقضين، أو قل أنه يجمع بينهما معا في نفس الوقت، بحيث يمثلان ثنائية ثابتة ومستمرة. فالأدب لديه صورة للمجتمع أحياناً، وتعبير حرعن ذات الأديب أحياناً أخرى. ورغم أن المفهومين يتفقان في كونهما معاً رداً للأدب إلى مصدر خارجي عنه ‹٣٥› فإنهما مفهومان لا يجتمعان معاً، إلا في ظل فكر انتقائي، حيث يمثل المفهوم الأول نظرة كلاسيكية إلى العالم، بينما ينتمى المفهوم الاخر إلى المنظور الرومانتيكى أو الابتداعي. وربما كان جمع طه حسين بينهما تعبيراً عن جمعه الفعلي بين المنظورين أو بمعنى أدق عدم قدرته- مثل أبناء جيله ـ كجماعة الديوان مثلاً- على أن ينتقلوا حقا إلى الرومانسية التي ناضلوامن أجلها ضد كلاسيكية شوقي وحافظ. ولسوف نجد لهذه الثنائية امتداداً في ثنائية أخرى قريبة تماماً منها هى ثنائية تاريخ الأدب والنقد الأدبي. ففي (ذكرى أبي العلاء) وفي (الأدب الجاهلي) يفرق طه حسين بين المجالين المعرفيين تفريقاً واضحاً، ويجعل تاريخ الأدب علماً أو أقرب ما يكون إلى العلم، بينما النقد الأدبى يظل فناً أو أقرب إلى الفن. يعتمد الأول على العقل ومنهج البحث العلمى بينما يعتمد الثانى على الذائقة الشخصية ولا يمكنه- أبداً- أن يكون علماً ‹٣٦›. وهي ثنائية تردنا إلى فصله بين العقل والعاطفة، وفصله أيضا بين العالم والشاعر في الشخصية البشرية كما أشرنا ‹٣٧›.

ولقد جمع طه حسين في « في الشعر الجاهلي» بالفعل بين المنهجين، وإن كانت الغلبة الواضحة- كما قلنا- هي لتاريخ الأدب، رغم أن القضية التي تناولها لم يكن لتاريخ الأدب أن يحسمها وحده، بل ربما كان للنقد اللغوي الأسلوبي وعلم الفولكور الذى أشار إليه اشارات استهجانية في الكتاب، أن يقوما بالدور الأساسي في حلها كما حدث بعد ذلك ‹٣٨› يقول طه

حسين في نهاية كتاب من «في الشعر الجاهلي»: «خير لنا أن نجتهد في تعرف ما يمكن أن تصح اضافته إلى الجاهليين من الشعر. وسبيل ذلك أن ندرس الشعر نفسه في الفاظه ومعانيه بعد أن درسنا ما يحيط به من الظروف». وهو بهذه الصيغة يسقط من يده- دون أن يدري- معظم قيمة عمله السابق على هذه الفقرة، لأن ما يصح نسبته إلى الجاهليين وما لا يصح، أي هذه المعايير التى تحدد في منظوره ما هو جاهلي وما هو غير جاهلي، كانت هي صاحبة الحق الأول والأخير في تحديد ما إذا كان هناك انتحال أصلاً أم لا. ومهما كانت أهمية العوامل الخارجية، فإنها تساعد على الشك، ولكنها لا تثبت حقيقة. أما ما يثبت الحقيقة فهو معرفة الخصائص المعنوية واللفظية(كما يقول هو) ومقارنتها بما هو موجود فعلاً. وقد انتهى طه حسين من كتابه إلى عدم الثقة في معظم الشعرإلا بعضه كما هو الحال في نص طرفة، ولكنه لم يرد الاستسلام لهذه الثقة فقال نصاً عجيباً. « ولست أدري أهذا الشعر قد قاله طرفة أم قاله رجل آخر؟ وليس يعنيني أن أعرف اسم صاحب هذا الشعر، وإنما الذي يعنينى هو أن هذا الشعر صحيح لا تكلف فيه ولا انتحال» ‹٣٩›(١)

وكان الأولى به، وقد انتهى من نتائج بحثه قبل كتابته(؟) أن ينهج نهجه في دراسة طرفة(دون هذه المكابرة)، أي دراسة خصائص الشاعر الذى يراه- هو- جاهلياً في لغته ومعناه.

ولكن طه حسين لم يكن يملك- في تلك الفترة- جديداً من أدوات النقد للنص الأدبي ولذلك، فإن الكتاب الثالث الذي وعد بأنه سيكون دراسة لغوية، لا نجد فيه أثراً كبيراً لهذه الدراسة. إنما (قصص وتاريخ) وأحكام ذوقية عامة على جملة هنا صعبة أو أخرى هناك لينة، دون معايير موضوعية حاكمة ‹٤٠›، ومن ثم فلم يثبت شيئاً وصح فيه قول المازني:

. «إن الباب الثالث من الكتاب أشبه بتخبط الطلبة منه بأبحاث الأساتذة فليته استغنى عنه وأن الدكتور ليحسن جداً إلى نفسه إذا تحاشى الخروج من النقد العام الذي يسهل مع التحصيل، إلى النقد التطبيقى أو الدراسات الفردية» ‹٤١› ولاشك أن المازني- الذي انطلق في مقاله من تأييد لطه حسين ومنهجه وضرورة هذا المنهج، كان يقصد أن طه حسين لا يحسن النقد وإنما يحسن التأريخ.

لاشك أن منهج البحث عن الاسباب الاجتماعية وراء ظاهرة الانتحال كان أمرا في غاية الاهمية والجدة. ولكن ما هى هذه الاسباب الاجتماعية التي فسر بها طه حسين هذه الظاهرة؟ وبمعنى آخر: أي مفهوم للمجتمع الذي يتبناه طه حسين ويفسر به الظواهر الأدبيه؟

في (ذكرى أبي العلاء) يرفض طه حسين تقسيم الأدب إلى عصور حسب العصور السياسية لأن في ذلك مبالغة« فيما بين الآداب والسياسة من صلة، بحيث تجحد المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية في الآداب. وبحيث لا تكون خاضعة إلا للسياسة كأن الأدب ظل من ظلال الخلفاء، يتأثر بكل ما تأثروا، ويذعن لكل ما أذعنوا له.. وينالـه ما ينالهم من الحياة

والموت» [٤٢].

في هذا النص يعطي للسياسة معنى أعمق وأكثر علمية، عبر رفضه للاستخدام الشائع لمصطلح السياسة. ويرفض أن يكون الأدب تابعاً للحكام وينادى بأن يُرى في ضوء حياة البشر العاديين، وليس كظل من ظلال الحكام، بحيث تصبح العلاقة بين الأدب والمجتمع- لديه- أعمق من هذا الفهم الفوقي الذي كان سائداً قبله. وبالفعل فقد تعرض طه حسين في هذا الكتاب للحياة الاقتصادية والاجتماعية مشيراً إلى أثر الحروب والفتن في ضياع العدل وانتشار المجاعات، كما يشير إلى انقسام المجتمع إلى أثرياء ومعدمين. أما في «في الشعر الجاهلي» فقد تركز بحثه حول عوامل فوقية لا جذور لها في التحولات الاقتصادية التى حدثت للمسلمين بعد الفتوح واتساع الدولة. وتكون طبقة جديدة في المدن من الصحابة القرشيين وغير القرشيين، فوقع في فهم وضعي- كما لاحظ كثيرون ممن ردوا عليه- حين حصر المسألة في عصبية قريش، كما قدم المسألة بحس أخلاقي وكأن هذه العوامل ليست طبيعية، أو أنها انحراف. فرد عليه فريد وجدي موضحاً أن هذه العوامل (الدين والسياسة وغيرها) هي عوامل فاعلة وطبيعية في المجتمعات المختلفة وليس(عيباً) أن تؤثر في الحياة العربية بعد الاسلام [٤٣].

وهكذا يتراجع طه حسين عن فهم قريب من المادية بمعنى التفسير الاقتصادى الاجتماعى الطبقي لحياة البشر والجماعات، إلى فهم أقرب إلى الوضعية عبر التفسير بالمؤسسات والاشكال دون جذورها العميقة في التشكيلة الاجتماعية.

ولعل جذراً لهذا التراجع يكمن في بعض مواضع ذكرى أبي العلاء نفسه، ومنها - مثلاً فهمه لمصطلح (مادي)على النحو التالي:

«لسنا نريد بلفظ المادية هنا، ما اعتاد الناس أن يفهموا منه، وإنما نريد ما بينه وبين الحس اتصال» [٤٤] وهذا التعريف للمادية يكشف تقارب طه حسين مع ما يسمى بالمادية الفرنسية في القرن الثامن عشر والتي امتدت عند أصحاب المدرسة الطبيعية في النقد والدراسة الأدبية [٤٥]. تلك المادية «التي كانت تستند، على الأغلب، إلى الفهم الميكانيكي للطبيعة الذي قدمته علوم الطبيعة في ذلك العصر. وتقوم مأثرتها في التأكيد على فاعلية المادة، الطبيعية، التي لا تحتاج إلى دفعة إلهية أولى، وفي اعتبار الحركة قرينة أساسية من قرائن المادة، لا تنفصل عن وجودها نفسه. ولكن الماديين الفرنسيين ردوا الحركة إلى انتقال الاجسام الميكانيكي بصورة رئيسية... وفى نظرية المعرفة تبني الماديون الفرنسيون المذهب الحسي المادي... فقد استخلصوا المعارف كلها من الأحاسيس وردوا نشاط الفكر أساساً إلى مجرد التأليف بين الأحاسيس ومقارنتها. وكانوا يرون في التأمل الحسي معياراً للحقيقة. وبرغم كل محدودية آرائهم حول العملية المعرفية، فانهم كانوا أنصاراً متحمسين للمعرفة، يؤمنون بأنه لا حد لقدرات العقل البشري. وكانت المادية الفرنسية وثيقة الارتباط بالالحاد.

فقد انتقد ممثلوها الدين والكنيسة علانية وكانوا يرون فيها الأداة الروحية الرئيسية لاسترقاق الشعب. صحيح أنهم لم يتبينوا جذور الدين الاجتماعية فصوروه حصيلة الجهل والخداع. واعتبروا التنوير ونشر المعارف الوسيلة الرئيسية في النضال ضد الأوهام الدينية، ولكن نقدهم للدين كان ذكياً وفعالاً.. فكل ما في الطبيعة يتحرك وفقاً لقوانين طبيعية سرمدية ثابتة لا تتغير. ولهذه القوانين يخضع الانسان أيضا ككائن طبيعي. وهو لا يختلف عن سائر الأجسام الطبيعية إلا بأن له ملكة الحس والفكر». ‹٤٦›

والمقارنة بين هذا النص.. وأفكار طه حسين التي عرضناها سابقاً والتي سنعرض لها فيما بعد، تكشف عن درجة عالية من التشابه، ومع ذلك فلسنا نستطيع الزعم بأن طه حسين ينتمي إلى مذهب هؤلاء الماديين الميكانيكيين، لأن كثيرا من أفكارهم لا توجد عنده، كما أن اتساقهم المنطقى الذى شكل نظرية متكاملة يختفى عند طه حسين بسبب تناقضاته وثنائياته السابقة والتالية. وأقصى ما يمكن قوله هو أن بعض هذه المقولات(أو كثيراً منها) قد انتقل إلى طه حسين عبر التنويريين الفرنسيين، وعبر اساتذته في الأدب وبصفة خاصة تين Taine وبرونتيير Bruntiere. ولعل أبرز هذه الافكار بالاضافة إلى ما ذكرناه من قبل، الافكار الخاصة بفهم العالم فهما غير ميتافيزيقى ومن ثم ضرورة تفسيره تفسيرا اجتماعياً (بالمعنى الذي أشرنا إليه من قبل) وفي منطق العلاقة الآلية بين العلة والمعلول أو بمعنى آخر منطق الجبر في التاريخ.

ولعل هذه الآلية هي التي تكاد تهدم هذا المنطق بأكمله وتسمه باللاعلمية و التناقض.

ففي الوقت الذي ينفي فيه التحكم الميتافيزيقي في العالم. ويلح على ماديته، نراه في النهاية يرد هذه المادية إلى قوانين أخرى حاكمة نستطيع أن نعتبرها ميتافيزيقا جديدة، لأن الإنسان لا يستطيع أن يفعل فيها شيئاً بالتغيير أو التبديل وبالتالي لا دور له فيها. وخطورة هذا الفهم على الدراسة الأدبية تمثلت فى أن الأدب أصبح مجرد ظاهرة مثل بقية الظواهر البشرية تحكمها ذات قوانينها دون أى خصوصية، ومن ثم فهو- فى درس طه حسين مثلاً- ليس إلا وثيقة لدرس الحياة في عصر أبي العلاء أو لدرس الحياة في الشعر الجاهلي. ونفس الأمر ينطبق أيضا على فهم طه حسين لحركة الأدب أو المجتمع أو تغيره أو تطوره، وهي جميعاً مصطلحات تكاد تكون مترادفة لأن التطور عنده« واقع لأنه قانون لا منصرف عنه لأي جماعة من الجماعات» ‹٤٧› ومن ثم فإنه قانون جبري لا مناص منه ولا قدرة على التخلص، كما أنه ليس بفعل البشر وإنما مفروض عليهم، وعليهم أن يتقبلوه، وغالباً ما يتم بفعل قوي خارجية ‹٤٨› وليس على الانسان أن يساهم في هذا التطور، بقدر ما عليه أن ينتظر نتيجة الصراع، التي هي «المحقق الوحيد لاعتدال الطبع وصفاء المزاج... والمحقق الوحيد للصلة الصحيحة المنتجة بين القديم والحديث» ‹٤٩›

هذه الافكار متسقة مع منطق التنويريين «الذين فهموا التاريخ على اعتباره تتابعاً

بسيطاً للحوادث في الزمن ، وصعوداً مستقيماً أبدياً ثابتاً للعقل من جهة أخرى» ‹٥٠› من بعض النواحي كما أنها متسقة مع فلسفة التاريخ الوضعية التي وإن كانت قد دحضت ميتافيزيقية الفلسفة التأملية، فقد وقعت «في ميتافيزيقية من طراز خاص، ذلك أنها تستخدم حتمية العلم الطبيعي اللاتاريخية لتفسير التاريخ بصورة ميكانيكية» ‹٥١› من نواح أخرى. ولكنهما (الفلسفتين) ليستا متفقتين تماماً لأن الأولى تركز على العقل والتأمل، بينما الثانية تدحض العقل لصالح الحس والتأمل لصالح التجريب. ولعل هذا هو أعمق مازق طه حسين على المستوى الفلسفي العميق: أنه وفق (أو لنقل هنا لفق) بين نهجين لا يلتقيان. ونستطيع أن نجد امتداد هذا «التلفيق» بأجلى معانيه في مزاوجته «في الشعر الجاهلي» بين منهج الشك الديكارتي ومناهج الوضعيين في تاريخ الأدب.

لقد سبق أن رأينا كيف جمع طه حسين بين المنهج التاريخي والذائقة الفردية في كتاب «في ذكرى أبي العلاء» وفي« الشعر الجاهلي»، ولكننا هنا نلاحظ أنه بجانب هذا الجمع يضيف إليهما منهجا ثالثاً هو منهج الشك الديكارتي، وهو منهج لا يستقيم مع أى منهما، وخاصة مع المنهج التاريخي الوضعي. لأن المنهج الأخير- كما رأينا من قبل ـ لا يؤمن الا بماله صلة بالحواس، ويصل إلى التجريبية، بينما ديكارت لا يؤمن إلا بالعقل الذي هو أقرب إلى الافكار الفطرية ‹٥٢›، لأن التفكير هو الشيء الوحيد الذي لا يشك فيه، ومن هنا جاء الكوجيتو: أنا أفكر، إذن أنا موجود. يقول ديكارت:« ولقد عرفت من ذلك أنني كنت جوهراً كل ماهيته أو طبيعته ليست إلا أن يفكر، ولأجل أن يكون موجوداً، فإنه ليس في حاجة إلى مكان ولا يعتمد على أى شيء مادي. بحيث أن الانيه أى النفس التي أنابها، هي متمايزة تمام التميز عن الجسم، بل وهي أيسر أن تعرف. وأيضا لو لم يكن الجسم موجوداً البته لكانت النفس موجودة كما هى بتمامها. ‹٥٣›.

يكشف هنا النص بوضوح عن أسس فلسفة ديكارت العقلية (الفطرية) التأملية، التي تعطى الدور الأساسي للعقل. وصحيح أن ديكارت لم يلغ الادراك الحسي، لكنه لم يعطه الدور الأساسي، بل شك في صحته، بحيث لا نستطيع الزعم بأن فلسفته هذه يمكن أن تلتقى وتكون نسقاً فلسفياً متوافقاً مع فلسفة وضعية سبق أن رأينا أن تميزها الاساسي هو هذا الاصرار على نفي التأمل والتسليم المطلق بنتائج العلوم الطبيعية التجريبية لدرجة تعميمها على بقية الظواهر والمعارف؟ أظن أنهما لا يلتقيان إلا في اطار من التلفيق.

وعلى أية حال، فإن الكثيرين ممن درسوا هذه القضية، أقصد قضية علاقة طه حسين بمنهج ديكارت، قد لاحظوا أنه لم يأخذ من منهج ديكارت الفلسفي إلا بعض العناصر ‹٥٤› أو الشعار «دون أسس البناء المنهجي وطوابقة الشاهقة» ‹٥٥› ومن هنا نستطيع أن نفهم العديد من التناقضات المنهجية التي وقع فيها طه حسين أثناء ممارسته المنهج الذي أعلن من البداية أنه

منهج ديكارت. من هذه التناقضات مثلاً أنه أعلن- نظرياً- ضرورة التخلص من كل الاهواء والعواطف، ولكنه عملياً لم يستطع أن يتخلص في كثير من الاحيان من الهوى، حتى قال عنه محمد الخضرى إن الدين عنده لم يصطدم بالعلم بل الهوى ‹٥٦› ولم يستطع- في كثير من الاحيان- أن يمارس شكه منهجياً. وفي هذا الاطار ذكر نقاده- محقين- الجوانب التالية:

❖ وثق طه حسين- بداية - بكثير من النصوص التى يشك هو نفسه في أصحابها. بل أن كثيرين ممن اعتمد على رواياتهم كانوا من المشكوك فيهم أصلا.

❖ أنه كان يجتزيء النصوص أو حتى يعطي للنص معنى غير معناه، لخدمة فكرتة‹٥٧›.

❖ أن أسلوبة في الاستدلال غير صحيح و «أنه يبدأ بالفرض ثم يبنى عليه فرضاً آخر، ثم ينتهى بالقطع والجزم والثبوت» ‹٥٨›.

وفي هذا يقول النائب العام في قراره «الذى نريد أن نشير إليه إنما هو الخطأ الذى اعتاد أن يرتكبه المؤلف في أبحاثه حيث يبدأ بافتراض يتخيله ثم ينتهى بأن يرتب عليه قواعد كأنها حقائق ثابتة كما فعل في أمر الاختلافات بين لغة حميَرْ وبين لغة عدنان ثم في مسألة إبراهيم إسماعيل وهجرتهما إلى مكة وبناء الكعبة إذ بَدأ فيها باظهار الشك ثم انتهى باليقين‹٥٩›.

❖ أنه لم يورد الأدلة على مقولاته في كثير من الأحيان‹٦٠›.

ولكن أنفذ الملاحظات ذكاء تلك التى أوردها محمد لطفي جمعة حين قال « وقد آلى ديكارت على نفسه ألا يقبل المعلومات مهما كانت صفتها وقوة الثقة الملازمة لها، ما عدا الحقائق الخاصة بالعقيدة، فانه لم يطبق عليها هذه الطريقة‹٦١› وهذه ملاحظة صحيحة تماماً وتكاد تتهم طه حسين بأنه كان يتخفى وراء ديكارت ليطعن في الإسلام (؟)، كما أنها تكشف تداخل المناهج والمفاهيم، لأن الذين واجهوا الدين والكنيسة كانوا غير ديكارت من فلاسفة القرن الثامن عشر. أما ديكارت فيقول في حكمه الواردة في القسم الثالث من المقال في المنهج:

«الأولى أن أطيع قوانين بلادي وعوائدها، مع ثبات في محافظتى علي الديانة التى أنعم الله على بأن نشأت فيها منذ طفولتي.. الخ »‹٦٢› وقد ظل حياته بالفعل محافظاً على الدين والكنيسة إلى حد أنه لم يعلن اكتشافاً علمياً هاماً توصل إليه خوفاً من غضب الكنيسة وكان شعاره الدائم «عاش سعيداً من أحسن الاختفاء»‹٦٣›.

من الواضح إذن ان ثمة خلطاً بين عناصر مختلفة من مناهج مختلفة في اطار واحد. هل كان ذلك نتاج عقلية تلفيقية؟ وهل كانت هذه العقلية هي عقلية طه حسين وحده أم أنها

نتاج لظرف تاريخي عام؟ لعلنا نستطيع أن نتصور أن طه حسين قد أراد أن يجمع لنا مجمل الانجاز الفكرى الأوربي خلال ثلاثة قرون أو أكثر فى كتاب واحد، لأنه يريد لنا أن تتغير عقليتنا- بسرعة - لتصبح غربيه؟ يقول: «سواء رضينا أم كرهنا فلابد من أن نتأثر بهذا المنهج في بحثنا العلمى والأدبى كما تأثر من قبلنا به أهل الغرب. ولابد من أن نصطنعه في نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب في نقد آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغير وتصبح غربيه، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية، وهى كلما مضى عليها الزمن جدت فى التغير وأسرعت في الاتصال بأهل الغرب... كل ذلك سيقضي غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربيا»[٦٤].

وقد رد عليه فريد وجدي في هذه القضية قائلاً: «نقول إننا لا نظن أنه يوجد عقل شرقي وعقل غربي، وإنما نعتقد أنه يوجد علم وجهل، وهذا العقل الغربي حينما كان الجهل مخيماً على أوربا لم يغن عن أهلها شيئا. فكانت الشعوب تباع مع أراضيها، وكان كل مجتمع فيها منقسما إلى طبقات بعضها يستغل البعض الاخر، ويسخره لشهواته، وكان كل من يتجرأ على البحث في شيء من العلم والفلسفة، بل على طلب الفهم يلقى في تنور مسجور. وكان العقل الشرقى إذ ذاك يكشف المساتير للباحثين وينير الغياهب للسالكين، ويبني العلم والفلسفة والسياسة على أساس متين، ويقيم أركان العدل والمساواة والحرية بين الناس أجمعين» [٦٥].

وبصرف النظر عن صحة معلومات الرد، فان منطقه في الرد على مقوله رينان الشهيرة من خلال طه حسين - كان صحيحاً وقوياً بل وقادراً على أن يرد الأمور إلى نصابها الصحيح حين يفسر رقي العقل أو انحطاطه بالظرف التاريخي ذي الجذور الطبقية، وإن سماه تسمية مثالية: العلم والجهل.

ولكن مثل هذه الردود لم تكن تجدى شيئاً مع طه حسين الذي كان شديد الانبهار (بالعقل) الاوربى وملحاً في الدعوة إلى متابعته أو التبعية له وهو الأمر الذي أفاض في مناقشته أعداؤه والكثيرون من أنصاره أيضاً. أما الاعداء فقد رأوا في هذا الموقف عمالة للغرب وتآمرا لهدم الإسلام والعروبة. وغيرها من التهم القاسية[٦٦]. وأما معظم الانصار فقد رأوا في الموقف تطلعاً مشروعاً وضرورياً إلى الامام. تطلع إلى مثل أعلى تتحقق فيه قيمة الحرية على مختلف المستويات، وهي أساس قيم المجتمع الرأسمالي الذى يناضل الليبراليون من أجله لذاته، ويناضل (الاشتراكيون) من أجل تحققه كخطوة نحو الاشتراكية.

وفي تقديرى أن مواقف الأعداء والأنصار معاً غير صحيحة. فمما لاشك فيه أن طه حسين- باعتراف أعدائه وأصدقائه كان شديد الإيمان بما يقول. يقول أنور الجندى في ختام اتهاماته التى ملأت كتابه «وقد ظل طه حسين مصراً على اتجاهه، بعد أن تحول كل الذين كانوا معه فى مخطط التغريب: منصور فهمي، زكي مبارك، اسماعيل مظهر، محمد حسين هيكل،

وبقي هو وحده يدافع عن التغريب والاستشراق حتى اللحظات الاخيرة مخادعًا بأنه يستمع إلى إذاعة القرآن أو كاتبًا عن (الشيخان) أو غير ذلك مما كان يحاول أن يرسم به لنفسه سمت علماء الاسلام بينما ينطوى في أعماقة على كراهة له عميقة وحقد شديد»<٦٧> فليس منطقياً لمن لديه مثل هذا الاصرار أن يكون مجرد عميل أو مرتش أو متآمر. والأفضل أن نعترف له بصلابته إإيمانه بما يقول كما لاحظ النائب العام في قراره. لقد كان الرجل ليبرالياً مؤمناً تمام الإيمان بالليبرالية- في نموذجها الغربي- كحل لأزمة مجتمعه.

ومن هنا فقد يكون لأنصاره الليبراليين الحق في مناصرته ومناصرة دعوته إلى التمسك بأهداب الغرب ولكن مشكلتهم، وكذلك مشكلة الفريق الاخر من الأنصار، هي أن هذا النموذج الليبرالى الرأسمالي الغربي لم يتحقق ولن يتحقق في مصر أو في أى من بلاد العالم الثالث، وبصفة خاصة بسبب هذا الايمان الذي يؤدى إلى التبعية للغرب، لأن هذا الغرب الرأسمالي هو ذاته الذي لم يسمح لأي من هذه المجتمعات أن تكون رأسمالية حقيقية، أي مستقلة بسوقها، والإ فقد أهم مبررات وجوده وهيمنته.

إن هذه الازمة التناقضية بين التطلع إلى المثل الأوربي الأعلى الذي هو في ذات الوقت قامع لتحقيق هذا المثل علي أرض الواقع، كانت هى الأزمة القاتلة لجيل الليبراليين المصريين (منذ أوائل القرن وحتى الآن) من أبناء الطبقة الوسطى.

ولكن مشكلة طه حسين كانت أكثر تعقيداً من هذه الأزمة، لأنه لم يكن ابناً أصيلاً من أبناء هذه الطبقة ومن ثم كانت تناقضاته أكثر تعقيداً، كما لعلنا لاحظنا أثناء التحليل السابق على المستويات المختلفة.

يقول طه حسين في بداية كتاب« في الشعر الجاهلى»:

«وأنا مطمئن إلى أن هذا البحث وإن أسخط قوماً وشق على آخرين فسيرضي هذه الطائفة القليلة من المستنيرين الذين هم في حقيقة الأمر عدة المستقبل. وقوام النهضة وذخر الأدب الجديد»<٦٨>. وقد يفهم القارئ- وهذا من حقه- أن المقصود بمصطلح المستنيرين هنا هو جماعة المتفتحين ذهنياً والقادرين على التعرف على الافكار المختلفة دون تعصب أو قمع ولكن العالم باللحظة التي كتب فيها هذا النص يتوقع شيئا آخر، معنى طبقياً لا يلبث طه حسين أن يقدمه بعد ذلك في نفس الكتاب حين يقول:

«وإنما كانوا (العرب) كغيرهم من الأمم القديمة والكثير من الأمم الحديثة منقسمين إلى طبقتين: طبقة المستنيرين الذين يمتازون بالثروة والجاه والذكاء والعلم، وطبقة العامة الذين لا يكاد يكون لهم من هذا كله حظ»<٦٩>.

وهنا نجد أنفسنا ازاء معنى طبقي محدد للمصطلح، هو معنى عبارة أستاذه لطفي

السيد (أصحاب المصلحة الحقيقية في البلاد، أصحاب المال وأصحاب العلم).

فهل كان طه حسين حقا من أبناء هذه الطبقة« المستنيرين» الذين ينتمي إليهم ويتوجه إليهم بحثه، ويساهم في معركتهم؟

واقع الحال يقول أنه ليس من الممتازين بالثروة والجاه، فهو ابن وزان فقير في شركة السكر يعول عدداً كبيراً من الابناء. ولكن فقرة لم يمنعه من تعليم بعض أبنائه تعليماً فقيراً جعل طه نفسه يعيش في قاهرة الأزهر حياة مدقعة [٧٠].

فهل هو من الممتازين بالذكاء، نعم، كان واضحا من البداية أنه شديد الذكاء ولكنه لم يحصل على العلم الذى تمناه إلا في الجامعة الاهلية، ثم في باريس، ومن ثم فقد أصبح من ذوى الجاه. غير أن الوقائع تقول أن علاقته بهؤلاء المستنيرين قد بدأت قبل التحاقه بالجامعة، فقد كانت علاقاته بآل عبد الرازق قوية، وأنهما (مصطفى وعلى) قد شجعاه كثيراً، مما جعله قريباً من حزب الأمة قبل سفره إلى باريس وإن لم ينتم إليه فعليا. وحين عاد من باريس وجد حزب الأمة قد تحول إلى حزب الاحرار الدستوريين فانضوى تحت لوائه وكتب في جريدته السياسية الاسبوعية، وأهدى إلى واحد من أعضائه، كان رئيساً للوزراء ثم مديراً للجامعة هو «عبد الخالق ثروت» كتابه «في الشعر الجاهلي» ثم اختفى هذا الإهداء من كتاب « في الأدب الجاهلي» وقد وقف الاحرار الدستوريون وراء طه حسين بقوة في معركة «في الشعر الجاهلي» وبعد ذلك في معركة استقالته من عمادة كلية الآداب سنة ١٩٣٢. ويرى البعض[٧١] أن عودة طه حسين إلى الجامعة محمولاً على أكتاف الجماهير قد أعادت إليه الثقة في هذه الجماهير فبدأ يميل إلى (الوفد) حزب الجماهير وانتقل للكتابه في جريدته ثم أصبح بعد ذلك وزيراً للمعارف في وزارة الوفد سنة ١٩٥٠[٧٢]. ويذكر البعض أنه قد أقترب، قبل الوفد من حزب الاتحاد أيضا[٧٣].

هذا التاريخ الحزبي القلق توافق مع تاريخ فكرى قلق أيضاً، لأنه في فترة انتمائه إلى المستنيرين أو الاغنياء وحزب الصفوة، كان ثورياً أو أقرب إلى ذلك، بينما واكب انتقاله إلى الوفد نوع من الهدوء والمحافظة[٧٤]. قد يرى البعض هذا أمراً طبيعياً في ظل عدم التمايز التام بالنسبة للاحزاب في تلك الفترة ويرى آخرون في انتماء طه حسين إلى الاحرار الدستوريين نوعاً من الرؤية الثاقبة لأنهم القوة الوحيدة التي كانت تستطيع أن تتوافق مع استنارته الفكرية وتسنده [٧٥] بينما يرى أعداؤه في مواقفه الحزبية عامة نوعاً من الانتهازية السياسية التي تستفيد من مظان الإفادة.

وأيا كان التفسير، فانني أرى في هذه الحركة (الصيرورة) أزمة مثقف ينتمي إلى طبقة فقيرة ولكنها جاهلة وغير مؤثرة. مثقف كانت تتحقق فيه كل الخصائص التي تجعله مثقفاً عضوياً لطبقته الفقيرة، ولكنه وجد نفسه (بارادته أو بسبب الظروف) مثقفا عضويا لطبقة

أخرى هي نقيض طبقته. ومثل هذا المثقف عليه أن يعيش- كما سبق أن قلت- كمًا من التناقضات والازمات أكبر بكثير من تلك التى يعانيها أبناء الطبقة التي انتمي اليها. ولعل هذا الفهم أن يكون قادراً على تفسير كثير من التناقضات السابقة التي نتجت عن صراع حاد داخل طه حسين تبدي في مفاهيمه التي حاول أن تكون جديدة ومستنيرة، ولكنها لم تستطع أن تقطع مع جذورها القديمة والتقليدية قطعاً حقيقياً، لأن طريق قطعها سواء بالانتماء إلى طبقة أخرى أو بانتهاج طريق العلم الأوربي- الذى أنجز عبر قرون عديدة وبصراعات حادة في المجتمع الأوربي- في قفزة واحدة، هذه الطرق القافزة والمتعجلة، لم تكن لتستطيع إنقاذ طه حسين من تناقضاته وأزماته، بل أكاد أزعم أنها كرستها.

إن اتجاه طه حسين (وزملائه) إلى العقلانية الأوربية، كان - في الحقيقة اتجاهاً تناقضياً، أي أنه كان يحمل مفارقة لافته. فبينما تدعو العقلانية الأوروبية إلى الاستنارة وتحكيم العقل وإلي الابداع مقابل التقليد نجد أن عقلانيينا في الحقيقة نقليون وليسوا عقليين، مقلدون وليسوا مبدعين، لأنهم في النهاية كانوا يسعون إلى النقل عن الغرب وتقليده وليس ابداع عقلانية مصرية أو عربية نابعة من هذا الواقع. وهم - على هذا النحو- لم يفهموا أو لم يستطيعوا أن يفهموا جوهر العقلانية- حتى الأوربية- وجوهر النهضة الأوربية وتصوروا أن حلولاً علمية أو فلسفية أو تكنولوجية، مادامت قد انتجت نتائج جيدة في أوربا فهي بالضرورة صالحة لنا كما هي<٧٦> وبدون أن نتعب أنفسنا لنعيد انتاجها من جديد أو أن نتخذ منها مبدأها أو جوهرها لنعيد فهمه وانتاجه من خلال الوعى بظروفنا وامكانياتنا. كذلك لم يفهم طه حسين وجيله صيرورة التاريخ الأوربي الذي أنتج هذه القيم، التي لم تكن منفصلة عن التشكيل الاجتماعي الاقتصادي الذي أنتجها، وليست قيما مطلقة أو مجردة أو ثابتة. كذلك لم يفهموا تناقضاتها في ذاتها وفى اطار مجتمعها. ولم يفهموا تناقضات أجلي مظاهر هذه القيم: الليبرالية كما يقول عبد الله العروى<٧٧>، وأخذوا هذه القيم جميعاً ككتلة صماء من النور تلتمس بركاتها، تماماً كما يلتمس المسلم البركات من النصوص المقدسة أو حتى من أضرحة الأولياء.

مأساة طه حسين إذن كممثل للحظة تاريخية محدودة واتجاه فكري وانجاز حضاري هي أنه تصور أن العلم الأوربى، صالح لكل زمان ومكان، وهذا في ذاته فهم ضد العلم الذي لا يقر إلاَّ النسبية والتطور. فهو اذن تصور ايديولوجى حاول به طه حسين وجيله، وكثير من تلاميذه من بعده أن يبرروا به هروبهم(الطبقى) من المشكلات الاساسية في الواقع المصري، ومن أن ينتجوا عملاً علمياً أو فكرياً منطلقاً من الوعي بهذه المشكلات ويتطوير امكانيات هذا الواقع الداخلية... وفضلوا الاستسهال بنقل النماذج الجاهزة.

وهكذا أورثتنا الطبقة التي انتمى إليها طه حسين، مع المبادىء الهامة التي قدمتها لنا جرثومة التبعية والدونية التي يصعب تماماً أن نفصلها عن هذه المبادىء أو الشعارات الجميلة لأنها كامنة في صلبها ولا تفصل عنها.

لاشك أن طه حسين ليس مسؤولاً وحده- كفرد- عن هذه المأساة، فهى مأساة طبقة لم تستطع أبداً أن تعي واقعها وعيا علمياً، ولاشك أيضاً أن القوى الخارجية (الأوربية) قد ساهمت في هشاشة هذه الطبقة وفي هزيمتها حينما حاولت أن تتجاوز هذه الهشاشة، ولكن الاعتماد على هذا التفسير الخارجي وحده ليس صحيحاً ولا كافياً، لأن تناقضات هذه الطبقة كانت هى سبب الهزيمة الجوهري. ولا يمكن أبداً أن نتجاهل أنه بينما كانت ثورة ١٩ على المستوى السياسي تطالب بالاستقلال والحرية، كان حصادها المباشر هو قمع حركة العمال والحزب الاشتراكى على يد زعيمها سعد زغلول، وبعده إسماعيل صدقي، الذى مارس بدوره هو وغيره نفس القمع ضد الأحزاب الأخرى. ولعل هذا يبدو بوضوح حتى في قضية طه حسين (في الشعر الجاهلي) حيث كان سعد زغلول(رئيس مجلس النواب) معادياً لطه حسين وفكره وانجازه.‹٧٨›.

وهذه التناقضات الناتجة عن تكوين الطبقة الوسطى المصرية الهش والفوقي وعلاقتها التابعة بالاستعمار، هي التي منعت هذه الطبقة من تحقيق الانجازات التي كان عليها أن تنجزها منذ فترة مبكرة. ومنها قضية العلمانية، التي ظلت موضع حرج شديد منذ بداية نهضة محمد على الذى أقام دولة ضخمة حقاً ولكنها كانت مفروضة على المجتمع المصري، وليست نابعة من احتياجاته ولاواعية بامكانياته. والمثال البارز على ذلك هو انجازه في مسألة التعليم الذى أثمر كثيراً من المآسي بعد ذلك. لقد أنشأ محمد على نظام تعليم أوربي جديد ليخدم مصالحه في مجالات معينة ولم يهتم بالفلسفة ولا العلوم الإنسانية. والأهم من ذلك أنه ترك التعليم الديني التقليدي كما هو، بحيث ظل مجمل المجتمع يعيش حالة التخلف الفكري والديني الموروث عن القرون السابقة، دون وجود من يستطيع مواجهتها، لأن متعلمي محمد على لم يدرسوا شيئاً عن هذا الأمر في أوربا، كما أنهم كانوا قد أصبحوا فئة مثقفة تعيش عزلتها بعيداً عن الشعب، ومن هنا فشلت كل محاولات مواجهة هذا التخلف ووقعت في اطار الحلول التوفيقية التى لا تحسم شيئاً. وبقيت القضية كما هى طوال قرن حتى جاء طه حسين، الطموح، الشجاع، المقتحم ليحاول أن يساهم في حل هذه القضية بدرجة أعلى من الجذرية ولكنه أيضاً فشل، لأنه خاضها بمنهج فردي أولا، وثانيا لأنه، رغم اختلافه عن السابقين ـ إذ كان يواجه من الخارج ولا يحاول التوفيق مع الداخل ـ فانه ظل شبيها بتلك المناهج ، لأنه كما قلنا كان نقلياً في النهاية، هذه المرة عن الغرب وليس عن الماضي كما كان السابقون يفعلون.

ولاشك أن ثمة أخطاء أخرى وقع فيها طه حسين على المستوى السياسي، منها مثلاً أنه تصور أنه يستطيع حسم هذه القضية باسم طبقته، دون أن يعرف قواها الفعلية في الواقع ودون أن يدرك أن فكرها لن يستطيع أن يحقق العلمانية حقاً لأنه فكر توفيقي أو تلفيقي، لأنه هش وتابع أي نقلى، أي أنه ضد العلمانية في الجذور البعيدة. ولو كان طه حسين يريد حقاً أن يحسم هذه القضية، فربما كان اختار البقاء في اطار طبقته هو، وفهم مشاكلها الحقيقة ونسق قيمها سواء في الفن أو الدين (الشعبي) وربما كان في حل هذه المشكلات الأهم، عبر

فعل اجتماعي شامل، ما يساعد على حل قضية التخلف الديني والثقافي بصفة عامة. وربما كان هذا هو ما حاولت الأجيال التالية أن تفعله!

❖❖❖

الهوامش

‹١› راجع خيري شلبي: محاكمة طه حسين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٧٢ ص١٣.

‹٢› أنور الجندي: حوار حول آراء طه حسين. مجلة الكتاب. بغداد. العدد ١٢ السنة الثامنة. كانون الأول ١٩٧٤ ص٤٢.

‹٣› محمد نور: نص قرار الاتهام ضد طه حسين سنة ١٩٢٧ حول كتابه« في الشعر الجاهلي» متضمن في كتاب خيري شلبي: محاكمة طه حسين. مرجع سابق ص٣٢-٣٤.

‹٤› نفسه ص٧٠.

‹٥› نقلا عن محمد نور. المرجع السابق ص٦٧.

‹٦› نفس المرجع والصفحة.

‹٧› ناصر الدين الأسد (دكتور): مصادر الشعر الجاهلي. دار المعارف. القاهرة ط ٥ ١٩٧٨ ص٣٧٧.

‹٨› نفسه ص٣٧١.

‹٩› نفسه ص٣٧٩-٣٨٠.

‹١٠› غالي شكري: النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث. الدار العربية للكتاب (٢) ١٩٨٣ ص ٢٥١.

‹١١› في الشعر الجاهلي ص٨٧-٨٨.

‹١٢› طه حسين: في الأدب الجاهلي. دار المعارف ط ١٠ سنة ١٩٦٩ ص ٥.

‹١٣› كما هو الحال في التفصيلات عن حياة الجاهليين ص ٧٥-٧٩.

‹١٤› كما هو الحال في موضوع القراءات من ص٩٥-١٠٣ من (في الأدب الجاهلي) وكذلك في موضوع لغة قريش التي يرد فيها على محمد الخضري دون ذكر اسمه ص ١٠٥ من (في الأدب الجاهلي) وغيرها.

‹١٥› ذكرى أبي العلاء. مكتبة الهلال بالفجالة . ط ٢ ١٩٢٢ (يا).

‹١٦› نفسه ص ح

‹١٧› نفسه ص هـ - ز.

‹١٨› في الأدب الجاهلي ص ١٤، ١٦.

‹١٩› نفسه ص١٤ .

‹٢٠› ذكرى أبي العلاء ص ٧ وفي الهامش يوضح فهمه للمادية بقوله« لسنا نريد بلفظ المادية هنا ما اعتاد الناس أن يفهموا منه. وإنما نريد ما بينه وبين الحس اتصال»

‹٢١› نفسه ص٣ ويشير في الهامش إلى أنه لم يبتدع هذا الرأي «وإنما توافق فيه كثيرا من فلاسفة أوربا وفلاسفة المسلمين.»

‹٢٢› نفس المرجع والصفحة.

‹٢٣› في الشعر الجاهلي ص٢٤.

‹٢٤› راجع حمدى السكوت ومارسدن جونز: أعلام الأدب: أعلام الادب المعاصر في مصر. طه حسين. نشر مركز الدراسات العربية بالجامعة الامريكية. . دار الكتاب المصري. بالقاهرة دار الكتاب اللبناني. بيروت ط ٢ ١٩٨٢ ص٢٧ وما بعدها.

وأيضا: عز الدين الأمين: نشأة النقد الادبى الحديث في مصر. دار المعارف. القاهرة ط ٢ . ١٩٧٠ صفحات ١٤٨٥٣- ١٥١، ١٥٧، ٢٣١.

‹٢٥› أحمد عبدالحليم: الخطاب الفلسفي عند طه حسين. مجلة فكر عدد خاص بعنوان طه حسين مائة عام من النهوض العربي «دار فكر. القاهرة ١٩٨٩ ص٤٩ وما بعدها.

‹٢٦› جابر عصفور: المرايا المتجاورة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٣ ص٢٥٣.

‹٢٧› راجع في كتاب محمد حسين: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر. مكتبة الاداب.

القاهرة. ١٩٥٦. جـ ٢ الفصل الرابع بعنوان« دعوات هدامة» ١١ص ٢٦٩-٣٦١.
‹٢٨› المعجم الفلسفي المختصر. دار التقدم. موسكو ١٩٨٦. ص١٦٨.
‹٢٩› توماس. سي. كوهين: بنية الثورات العلمية. ترجمة د. على نعمة. دار الحداثة بيروت ١٩٨٦ ص٢٥.
‹٣٠› نفسه ص ٢٦.
‹٣١› سمير أمين: الاجتهاد والابداع في الثقافة العربية، امام تحديات العصر. بحث قدم في ندوة الدين في المجتمع العربي نظمتها الجمعية العربية لعلم الاجتماع مع مركز دراسات الوحدة العربية في القاهرة (٤-٧ ابريل ١٩٨٩) ص١٧-١٨ .
‹٣٢› راجع لوى التوسير: قراءة رأس المال: ترجمة تيسير شيخ الأرض. دمشق ١٩٧٤ جـ ٢ ص٢٦، ص١٥٩.
‹٣٣› في الشعر الجاهلي ص٣.
‹٣٤› نفسه ص٦.
‹٣٥› جابر عصفور: المرايا المتجاورة. مرجع سابق صفحات مختلفة.
‹٣٦› راجع حول هذه القضية في الأدب الجاهلي ص٧، ١٧، ٣٢، ٣٣.
وشكرى عياد: مفهوم الطبع. في عدد فكر الخاص بطه حسين. مرجع سابق ص ١٦٣، ١٦٥.
وجابر عصفور: مفهوم الشعر صفحات ٤٩-٥٣، ٢٩٥-٢٩٩.
‹٣٧› راجع في الشعر الجاهلي ص١٢٤.
‹٣٨› يعتبر انجاز ناصر الدين الأسد، في كتابه« مصادر الشعر الجاهلي» انجازا هاما في هذا الميدان، كذلك فان دراسات مونرو وزويتلر المنطلقة من القول بأن الشعر الجاهلي شعر شفاهي قدمت اسهاما مهما أيضا في القضية. وللمزيد من المعلومات راجع:(972) ❖ J-.monro, oral composition in pre-islamic poetry. JALL. 111 pp.1--53

❖ Michael Zwetler: The oral tradition of classical Arabic poetry, its character and implications, Columbus - Ohio State University Press. 1978.

‹٣٩› في الشعر الجاهلي ص ١٧٧.
‹٤٠› راجع علي سبيل المثال احكامه في صفحات ١٤٨، ١٧٥ من الكتاب.
‹٤١› ابراهيم عبد القادر المازني: قبض الريح. ط دار الشعب القاهرة ١٩٧١، ص١٠٨.
‹٤٢› ذكرى أبي العلاء . ص٣١.
‹٤٣› محمد فريد وجدي: نقد كتاب الشعر الجاهلي، مطبعه دائرة معارف القرن العشرين بمصر ١٩٢٦. ص٨٥، ٨٦.
‹٤٤› ذكرى أبي العلاء ص١.
‹٤٥› محمود أمين العالم: طه حسين مفكرا. مجلة الهلال ، عدد خاص عن طه حسين فبراير ١٩٦٦ ص١١٨، ١١٩.
‹٤٦› المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم، موسكو ، ص٤١٨- ٤١٩.
‹٤٧› طه حسين: حديث الاربعاء ص٩٥. نقلا عن : جابر عصفور: المرايا المتحاورة ص ٢١٥.
‹٤٨› راجع جابر عصفور. المرجع السابق ص ٢١٦-٢١٧.
‹٤٩› حديث الاربعاء جـ ٢. المطبعة التجارية الكبرى بالقاهرة ١٩٢٥
ص٣٠٢ نقلا عن:
سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند طه حسين. مجلة فكر العدد الخاص عن طه حسين ص٢١٩.
‹٥٠› ت. ت. غر يغوريان:الفسلفة وفلسفة التاريخ. ترجمة د. هيثم طه. مراجعة د. رضوان القضماني. دار الفارابي. بيروت ١٩٨٦ ص٢٨.
‹٥١› نفسه ص ٣٠.
‹٥٢› راجع عن قبلية الفلسفة الديكارتية: د. مراد وهبة: التنوير. بمجلة المنار. القاهرة عدد يوليو ١٩٨٩

ص١٣٩-١٤١.

<٥٣> رينيه ديكارت: مقال في المنهج. ترجمة محمود محمد الخضيري. ط ٢ راجعها وقدم لها د. محمد مصطفى حلمي. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٨ ص ١٥١-١٥٤.

<٥٤> محمود امين العالم: طه حسين مفكرا. مرجع سابق ص ١٢٠، وايضا مقاله «منهج طه حسين في دراساته التراثية والتاريخية» مجلة أدب ونقد. عدد اكتوبر ١٩٨٨ ص ١٣، ١٧.

<٥٥> غالى شكرى: النهضة والسقوط. مرجع سابق ٢٥٢.

<٥٦> محمد الخضرى: محاضرات في بيان الاخطاء العلمية والتاريخية التي اشتمل عليها كتاب فى الشعر الجاهلي. مطبعة دار العرب للبستانى. القاهرة ١٩٨٩ ص٩.

<٥٧> نفسه ص ٥٥. وناصر الدين الأسد ص ٤٠٣ وما بعدها.

<٥٨> الأسد ص ٤٠٤ ومحمد حسين الاتجاهات الوطنية في الأدب. مرجع سابق ص٢٠٩.

<٥٩> خيري شلبي: محاكمة طه حسين ص٤٨.

<٦٠> الأسد ص١-٤.

<٦١> محمد لطفي جمعة: الشهاب الراصد. نقلا عن الأسد ص ٤٠٣-٤٠٤.

<٦٢> المقال في المنهج مرجع سابق ص ١٣٧-١٣٨.

<٦٣> محمود الخضيري :مدخل لترجمة المقال في المنهج. مرجع سابق ص٦٦- ٧٣.

<٦٤> في الشعر الجاهلي ص٤٥.

<٦٥> محمد فريد وجدي: نقد كتاب في الشعر الجاهلي، مرجع سابق ص٧٧.

<٦٦> راجع على سبيل المثال كتاب أنور الجندى. طه حسين حياته وفكره في ميزان الاسلام: دار الاعتصام. القاهرة ١٩٧٦، منذ أول صفحة حتى آخر صفحة.

<٦٧> نفسه ص ٢٧٤- ٢٧٥.

<٦٨> في الشعر الجاهلي ص١.

<٦٩> نفسه ص٢٠.

<٧٠> راجع عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية في مصر. دار المعارف ط ٣ ١٩٧٧ ص ٢٨٣- ٢٨٥.

<٧١> نجاح عمر: طه حسين أيام ومعارك. منشورات المكتبة العصرية. بيروت د.ت ص ٩٢.

<٧٢> راجع حول علاقة طه حسين بالاحزاب السياسية، مقال رجاء النقاش: طه حسين والاحزاب السياسية. عدد الهلال الخاص عن طريق طه حسين، مرجع سابق ص ١٦٠-١٦٣.

<٧٣> أنور الجندي: حوار حول آراء طه حسين. مرجع سابق ص٤٢-٤٣.

<٧٤> رجاء النقاش، المرجع السابق.

<٧٥> راجع عن أهمية دور لطفى السيد وجماعته في الفكر والثقافة :عبد المحسن طه بدر،تطور الرواية العربية مرجع سابق ص٤٥.

<٧٦> راجع محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي. دار الاداب. بيروت سنة ١٩٧٩ ص٢٣٩.

<٧٧> عبد الله العروي: الايدلوجية العربية المعاصرة. دار الحقيقة. بيروت ١٩٧٠ ص٦٨-٦٩ .

<٧٨> راجع مضبطة جلسة مجلس النواب في نجاح عمر: طه حسين أيام ومعارك. مرجع سابق ١٤٤.

الفصل الثالث

مقدمة برومثيوس طليقا

الفصل الثالث

مقدمة برومثيوس طليقا

حين عاد لويس عوض (١٩١٥- ١٩٩٠) من بعثته في كمبردج سنة ١٩٤٠، كانت أربعة عشر عاماً قد مرت على معركة « في الشعر الجاهلي» وهذه الأعوام الأربعة عشر، لم تكن قد أنهت هذه المعركة ومثيلاتها فحسب ، بل يمكن القول أنها قد قادت أصحاب المعارك طه حسين ومعظم الليبراليين إلى موقع آخر مختلف عن مواقعهم الأولى بدرجة كبيرة.

ليس صحيحاً بالطبع الزعم بأن تحول جيل الليبراليين(هيكل وطه حسين والعقاد على الأقل) إلى الكتابة في الاسلاميات يعني تحولهم إلى النقيض. فمن الثابت أن كتابات هؤلاء أو معظمها على الأقل كانت تنطلق من منظور مستنير ومتحرر بشأن الاسلام وشخصياته الأساسية وتواريخه الكبيرة، ولعل كتاب طه حسين «الفتنة الكبرى» خير مثال على ذلك. ولربما أمكن القول أن هذا التحول هو بحث عن أرضية جديدة للعمل، ربما كانت أكثر ملاءمة للأوضاع الفكرية (المتدنية) في الثلاثينيات، لكنها أيضاً الأرض التي فيها تكمن جذور الجمود الفكري ومن هنا كان البحث فيها نوعٌ من تقليب الأرض التي تبدو متماسكة حتى تبدو تناقضاتها .

غير أن هذا الفهم، وإن صح بالنسبة لبعض الكتب، فإنه لا يصح بالنسبة لغيرها (وخاصة عبقريات العقاد) كما أنه- دائماً- يلتبس بفهم آخر صحيح، وهو أن المعركة الآن قد أصبحت تدور على أرضية أخرى غير الأرضية العلمانية ،أرضية الدين التي لم يستطع أي من هؤلاء المفكرين أن يشك فيه أو ينكره مثلما حاول طه حسين أن يفعل« في الشعر الجاهلي».

وفي الحقيقة، لم يكن تحول الليبراليين سوى الوجة الفكري لانتهاء ثورة ١٩١٩ ومدها الذي لم يدم طويلاً، لا بفعل الاستعمار والقوي المناوئة للاستقلال فحسب، وإنما بفعل التناقضات الداخلية في قيادة الثورة، التي مافتئت أن ظهرت بعد أول وزارة اشتركت فيها مباشرة. وهى التناقضات التى أدت إلى الانشقاقات الحزبية وتكون أحزاب الاقليات التي (قدر لها) أن تحكم فترة أطول من فترة حكم الحزب الرئيسي (الوفد) والذي لم يسلم هو الآخر من التراجع سواء بمعاهدة ١٩٣٦ أو لقبوله الوزارة تحت وصاية الانجليز فيما بعد.

كان هذا الوضع إذن يشير بوضوح إلي أن الحل الليبرالي كما مورس في مصر قد فشل. ولكن الأهم من ذلك، أن لويس عوض العائد من كمبردج معقل اليسار الانجليزي، كان يرى بعينيه أيضا تحول أوربا نحو الفاشية والنازية، أى تراجع الليبرالية حتى فى منبتها العريق.<١> ولذلك فقد كان من الطبيعي أن يرفض لويس عوض الليبرالية الخالصة ويبحث عن «صيغة أرقى تتيح للمجتمع أن ينتقل اقتصادياً واجتماعياً إلى مرحلة أرقى»<٢> وهذه الصيغة كان واضحاً أن لويس عوض مؤهل لها بحكم تكوينه الاجتماعي والثقافي في أسرته القبطية المتوسطة المتحررة نسبيا.<٣> وهذه الصيغة التى سماها هو نفسه فيما بعد، بالاشتراكية الديموقراطية، على الأقل في تلك المرحلة من حياته.

وفي هذا الاطار يصبح من الطبيعى أن ينعكس تمرد لويس عوض علي الجيل السابق عليه، فى كتاباته الفكرية والابداعية، التى بدأت بوادرها في الظهور بكتبه المؤلفة والمترجمة، بل أن بعضها يصل فيه التمرد إلى درجة أعلى كما يتضح من مجموعته الشعرية «بلوتولاند» التى كتبت قصائدها في الفترة ما بين ١٩٣٨-١٩٤٠ في كمبردج، والتي يخوض فيها معركة شعرية عنيفة ضد التقاليد الشعرية تصل إلى حد نفي الشعر العربي السابق عليه والحكم عليه بالموت، إن كان قد ولد أصلا. وفى مقدمة هذا الديوان أيضاً إعلان يشي ببعد واضح عن الليبرالية إلى الماركسية حيث يقول:

«ولو أنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع، فقد أجهز عليه كارل ماركس. ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة إلا لوناً واحداً، وغدت أمامه الحشائش حمراء والسموات حمراء.. كأنما شب في الكون حريق هائل. وهو راض بأن يعيش في هذا الحريق فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر إلا في الحرية الحمراء.<٥>

غير أن هذا الانتماء الماركسي لا تتضح آثاره في ممارسات لويس عوض الحياتية حيث بقى بعيداً عن التنظيمات السياسية اليسارية التي تشكلت ومارست دوراً فعالاً في السياسة المصرية طوال الأربعينات، وإن اشترك في بعض المظاهرات وإن اعتقل مع الشيوعيين لمدة عامين (١٩٥٩- ١٩٦١) . وكان دائماً قريباً من الوفد أو من يساره على وجه الدقه، رغم رفضه لبعض سياساته قديماً أو حديثا<٦>.

ومع ذلك فان كتابات لويس عوض منذ البداية وحتى النهاية- تبقى متأثرة بالكثير من المقولات الماركسية، أو التى تبدو كذلك على الأقل. وهذا يتضح فى أهم ما كتب فى تلك الفترة، أي مقدمته الطويلة لترجمة مسرحية شيللى «بروميثيوس طليقا»<٧>، والتى تمثل دون شك بيان لويس عوض وانجازه النقدي الأكبر في الاربعينيات. هذا الذي حكم خطوط فكره فيما بعد، حتى وأن بدا أنه يتراجع عن بعض ملامح هذا الانجاز في مقالات أو كتب أو ممارسات لاحقه. فهذا (التراجع) ذاته، تجد جذوره كامنة، بل ظاهرة أحياناً في نفس هذا البيان.

ولعل اختيار لويس عوض لعمل شيلي« بروميثيوس طليقا » بصفة خاصة كي ينقله إلى

القارئ العربي(أو المصري)، ويستعين به في تقديم المفاهيم الأساسية في نظريته النقدية، يمثل في حد ذاته نوعاً من الازدواجية- ظاهرياً- على الأقل. ففى الوقت الذى يمثل فيه «الالتزام» الشعار الأساسي الذي يرفعه الجيل الجديد من النقاد والادباء والفنانين بصفة عامة ومن بينهم لويس عوض، الذي يعلن- كما سبق- في مقدمة« بلوتولاند» ماركسيته، يختار لويس عوض عملاً واحداً من أبرز الأعمال الرومانسية، دون شك أو مواربة أيضا.

قد يقال إنه ليس ثمه توافق ضرورى بين مذهب المترجم والنص الذي يترجمه. واذا أصررنا على هذا التوافق فإن علينا أن نوزع لويس عوض إلى مذاهب شديدة التناقض لأنه ترجم لهوراس وشيلي وأوسكار وايلد وشكسبير وايسخيلوس في مراحل فنية مختلفة. وهذا القول صحيح دون شك. غير أن نقيضه أيضاً صحيح.

فبعض الأعمال حين تختار للترجمة في زمن معين، يصبح لها دلاله ما يقصد المترجم أن يوصلها إلى جمهوره، وهى دلالة قد لا يستطيع توصيلها بلسانه فيقولها بلسان غيره. وكما يقولون فإننا نترجم مالا نستطيع تأليفه.

وسواء كان لويس عوض واعياً بالازدواجية التي أشرت إليها، أو لم يكن فإن حديثه في المقدمة عن شيلي وعن «بروميثيوس طليقا» هذا الذي شغل نحو نصف المقدمة، كان أشبه بمحاولة لنفي هذه الازدواجية، حيث كان الكاتب حريصاً طوال الوقت على أن يميز شيلي عن بقية الرومانسيين بمجموعة من الصفات يحسن أن نتتبعها من خلال بعض النصوص الدالة في المقدمة.

إن شيلي- دون شك- وهو واحد من الرومانسيين العظام، فهو مع بايرون وكيتس يمثل الفوج الثاني والأخير من المدرسة الرومانسية (ص ٦) ولكن «إذا كانت الحركة الرومانسية قد انتجت بيرون المتشائم أو كيتس الذي نسى أفراح الحياة فهي كذلك التي أنتجت شيلى المتفائل الذي لم يعرف اليأس إلى قلبه سبيلاً، شيلي الذي آمن في كل سطر كتبه بقدره الروح الإنساني على الوصول إلى الكمال» (ص٧٧).

«كان بيرون ثائراً ولكن ثورته كانت في الأغلب منصبة على مفاسد النظام السياسي والاجتماعي والاخلاقي الذي كان سائداً في انجلترا في أوائل القرن التاسع عشر. أما شيلي فقد كانت ثورته للحرية ثورة فلسفية تجاوزت حدود الزمان والمكان وجزئيات الحياة الاجتماعية. كان بيرون لا يستطيع أن يخفى احتقاره البالغ للجماهير رغم مبادئه الحرة المتطرفة. أما شيلى فقد قال لى هنت عنه إنه رغم مقته الشديد للأرستقراطية كان يستطيع أن يضع في راحته سته عشر أرستقراطياً وينظر إليهم جميعا في رثاء (ص٤٨).

ولقد «تجلت الروح الديموقراطية في شيلي أكثر مما تجلت في أي شاعر آخر» (ص٤٨) «شيلي الجمهورى عدو الكنيسة الأول، وإن كان مسيحياً أكثر من البابا، شيلي قبرة الصباح،

شيلي أبو الاحرار- شيلي البشير بالعهد الجديد الذي فيه يتساوى الشريف والرقيق وتسقط عن البشر أغلالهم، ويتآخون في الروح القدس ، روح الإنسان، شيلي هذا لم يكن كاثوليكياً ولا من العصور الوسطى لأنه عاش مضطهداً ومات حراً كريما » (ص ٧٥-٧٦).

ولقد كان شيلي «أسمى الرومانسيين جميعاً لأنه لم ينسحب إلى الماضي كما فعل الآخرون، ولم يرغ ولم يزبد وهو يائس من الاصلاح، بل نفذ بخياله في المستقبل ففتق حجبه وبنى لنفسه وللناس عالماً جديداً كله خير ورجاء» (ص٨١) ومن هنا فان « الفرق بين برسي شيلي واندريه بريتون هو الفرق بين الفرد الموجب المتمرد المجاهد الذي يحس بوطأة المجتمع فيغضب ويحطم القيود ، والفرد السالب المنكمش الذى يحس وطأة المجتمع فينطوي على نفسه ويهرب في ذكريات الطفولة أو ذكريات ما قبل الحياة ويعتصم بسرداب اللاوعي، وهو آخر ما بقى للفرد من ملكية خاصة لايشاركه فيها إنسان. الرومانسية هي روح الفرد النامي، والسيريالية هي روح الفرد المضمحل» (ص٨١).

والخلاصة أن شيلي كان « شاعر البورجوازية الأول كما كان روسو ثائرها الأول. وشيلي شاعر بورجوازي لأنه شاعر الحرية، شاعر الفردية، شاعر الديموقراطية- لذلك نحكم على شيلي بأنه شاعر عظيم لأنه عبر عن روح جيله وصور ما تلاطم فيه من تيارات الفكر وصراع الطبقات تصويراً فلسفياً مجردا » (ص ١١٦).

وهذا النص الأخير يعتبر بلورة للنصوص السابقة جميعاً، تلك التي حرصنا على تسجيلها هنا ليس من أجل معناها فقط وأنما من أجل معنى معناها ، أى تلك اللغة المتحمسة الدالة بحماسها على تبني لويس عوض لشيلي. نموذج الشاعر الفرد الثائر الديموقراطى الحر، المشارك في تطوير مجتمعه وليس الشاعر الهارب الحالم الخائف السالب، نموذج الرومانسي المصري وقت صدور الكتاب. ولاشك أن هذا هو أحد ملمحين أساسيين أعجب بهما لويس عوض في شيلي.

أما الملمح الثاني فهو نظريته في الشعر والفن بصفة عامة، تلك التي تربطه بالمجتمع ماهية ووظيفة. كتب شيلي في تصديره لمسرحية « برومثيوس طليقاً » يقول: «أرجو أن يؤذن لي في هذا المقام بأن أعترف بأني أحمل بين جوانحي شهوة لاصلاح العالم، (ص٨٧) ذلك أن الشعر «عند كيتس حرفة كسائر الحرف لها ما لغيرها من صفات التخصص والاستقلال والاكتفاء الذاتي. وهو عند شيلي عامل وسيط ينقل إلى الاحياء معنى الحياة ويصور للمجتمع قوانين الاجتماع» (ص٨٣).

إن الانتاج بجميع أنواعه- عند شيلي- اجتماعي في غايته. و«النظرة الشاملة إلى تاريخ الفكر والمفكرين سواء كانوا فلاسفة أو علماء أو ساسة للشعوب تهدينا إلى أن الإنتاج العقلي كانت غايته دائماً خدمة المجتمع مهما غمضت تلك الغاية في نفوس أصحابها » ومن هنا يرى شيلي أن الشعر تابع لعلم الأخلاق وعلم السياسة. وهذا الرأي يمثل رأيه الثابت، وإن

كان قد نقضه في مقاله المشهور« دفاع عن الشعر» حيث عرف الشعر بأنه اسمى وجه من وجوه النشاط الإنساني.

لكن مقال شيلي «دفاع عن الشعر» لا يخلو من الفوضى والاضطراب رغم ما به من جمال غريب. فهو صدى لآراء أفلاطون وآراء سير فيليب سيدني كما أن فيه أشياء من كوليردج وورد يزورث. وهو ليس بحثاً متماسكاً في النقد الادبي يستطيع قارئه(؟) أن يلتمس فيه نظرية في الشعر بعينها وإنما هو في جوهره عرض عاطفي بالغ الحماسة لمقام الشعر في المجتمع وأثره فيه... إلا أن حلقه الوصل الحقيقية بين آراء شيلي في « الدفاع» وآرائه فيما عدا ذلك، اصرار شيلي في كل موضع من مقاله على ربط الشعر بالمجتمع... أما المتعة التى يوفرها الشعراء للناس فلم تشغل بال شلى كثيراً، وبد هى أنه عدها شيئاً ثانوياً بالنسبة إلى الوظيفة الكبرى التى اختص الشعر بها، ألا وهى قيادة الفكر، ص ٨٩-٩٠».

هذه الوظيفة الكبرى- هي في خاتمه المطاف وظيفة أخلاقية فقد «كتب شيلي في «الدفاع» يربط بين الشعر والاخلاق، فقال إن الأساس في الاخلاق هو الخيال، فبالخيال وحده نستطيع الخروج من حدود «الأنا» الضعيفة ونحس بما يحس به الغير، ولما كان الشعر من أدعى الأشياء إلى تنمية الخيال كان الشعر أداة أخلاقية كبرى» (ص٩٢) وفي هذا «الدفاع» أيضاً «إن الشعر وليد الوحي وليس وليد المنطق، والوحي من الخيال، والخيال محرك العاطفة، والعاطفة هى سر الخير في الاخلاق. لذلك كان الخيال عند شيلي هو «الأداة العظمى لتحقيق الخير الاخلاقي». في«الدفاع» أن «جوهر الأخلاق هو الحب» (ص٩٤-٩٥). ولكن شلى رغم شدة حرصه على توكيد الغاية الأخلاقية للشعر كان شديد الحرص كذلك على مهاجمة الشعر التعليمي كما يتضح من مقدمته لمسرحية برومثيوس طليقاً (ص٩٢)، فـ «هو في «برومثيوس طليقا» قد وصل إلى أنضج أطواره وتعلم أن يمقت الشعر التعليمي مقتاً لامزيد عليه، ولكنه رغم ذلك ظل يعبر عن فلسفه الطبقة البورجوازية كما كان وهو بعد حدث في جامعة اكسفورد... هناك تطور في فن شيلي لا فى فهمه لوظيفة الشعر. فهو في جميع مراحل حياته قد سخر الشعر للتعبير عن روح العصر ولكن شلى ارتقى مع الأيام من واعظ يقحم آراءه على العقول اقحاماً إلى فنان يخاطب القلوب فتنصاع لسحره القلوب» (ص٩٦) وهذا ما حدث في «برومثيوس طليقا» بالذات.

في هذه المسرحية صاغ شيلي بفنية عالية كما يقول لويس عوض شعار البورجوازية الكبير عن روح الحرية والذي تمثل في المسرحية في مقولة برومثيوس في الفصل الأول منها «إن القوة المطلقة خطيئة» (ص١٠٠) ولابد من مواجهتها وهذا ما فعله برومثيوس (الذي هو خالق الإنسان والذي يعني في ترجمته الحرفية الفكر المتقدم)(ص١٢٢) حين لعن جوبتر في سورة ألمه وثورته، فأخطأ كما تخطئ الإنسانية ولم تأت بنتيجة، فتحول- في النهاية- إلى نمط آخر من المواجهة: «لقد جرب برومثيوس الثورة السافرة العنيفة يوم أفقده القدر رشده فلعن جوبتر لعنة كبرى. فماذا أفاد برومثيوس من لعنته؟ لا شيء. إن الاحتجاج العنيف عند شيلي

لا يفيد بل يضر. فلقد أعطى برومثيوس الحر جوبتر المستبد سبباً جديداً للبطش به وبالبشر الذين هام بحبهم كل هذا الهيام. فلما أدرك برومثيوس خطأه وندم على اللعنة ورضى بالعذاب ليفدى البشر بجراحه انتصر الخير على الشر وهوى غريمه من قمة الزمان ومن قمة المكان بغير رجعة» (ص١١٢-١١٣)، ومن هنا فإن«برومثيوس يشبه المسيح في إيمانه كأساس للحياة، والغفران كأساس للخير والفداء، كسلاح لتحقيق الكمال الإنساني المنشود الذي كان يؤمن بمجيئه إلى الأرض إيماناً قريباً من التعصب الأعمى، ولكنه لا يشبه المسيح وحده، وإنما يشبه المسيح وروسو وغاندي وغيرهم.

وإذا كانت مسرحية شيلي «تدور حول محور واحد هو الثورة السياسية، فهى سياسية في أهدافها فقط وليست سياسية في وسائلها. هي ثورة أخلاقية في وسائلها، بل هي أشبه بالعصيان المدني منها إلى الثورة. هي أشبه بالتكتيك الغاندي منها بالتكتيك الماركسي» (ص١١٢).

هذه النهاية لمسرحية شيلي هي خير تمثيل إذن لفهمه الناضج لوظيفة الفن الاجتماعية، فهم أخلاقي يرفض الثورة العنيفة ويكرس الحل الاصلاحي أو العصيان المدني. وهنا نجد أنفسنا أمام موقف ملتبس للويس عوض، إذ أن تحمسه الشديد لشيلي وموقفه المحايد من حله الأخلاقي قد يبدوان متعارضين في بعض الأحيان ولكننا لا نستطيع- في فهم لويس عوض- أن نجد إدانة واضحة لهذا الحل الأخلاقي أو التقليص للوظيفة الاجتماعية للفن إلى هذا المنظور الأخلاقي وحده، مما يجعلنا نتساءل ما إذا كان فهم شيلي «الرومانسي الثوري» هو نفسه فهم لويس عوض للفن؟

منذ الجملة الاولى في مقدمته، لا يتوانى لويس عوض عن ربط الفكر والفن، ليس فقط بالحاله الاجتماعية، بل تحديداً بالوضع الاقتصادي[٨]. يقول: « لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن إلا إذا درسنا الحاله الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس» (ص٥). وفي بقية المقدمة، وخاصة الجزء الاول منها المعنون بـ «الانقلاب الصناعي» نجد بحثاً دءوباً مدعوماً بالأرقام والاحصاءات عن تطور الصناعة والتجارة والعمالة لتحديد تطور الطبقة البورجوازية الانجليزية، تلك الطبقة التى أنتجت أدباً جديداً «قد تشكل في مجموعه تبعاً للحالة الاجتماعية في الطبقة التي كتبت ذلك الأدب وكتب ذلك الأدب لها» (ص٦) ولقد أنجز لويس عوض في هذا الجزء للنقد الادبي العربي الحديث المجازاً بالغ الأهمية، فقد استطاع بذكاء بالغ ودقة نادرة وبساطة أخاذة وثقافة واسعة وحب حقيقي للأدب والفن أن يكشف للقارئ كيف يمكن أن نطبق هذه المقولة العامة عن العلاقة بين الطبقة الجديدة والأدب الجديد. وكان مدخله الممتاز هو تلك الوسائط القائمة بين الاثنين والمتمثلة في القيم الجديدة التي تبنتها تلك الطبقة الجديدة تعبيراً عن مصالحها، وهى نفس القيم التي يكشف عنها أدبهاكما تمثل في تيار أو مدرسة هي الرومانسية وفي أنواع أدبية جديدة مثل الرواية. ولعل أهم هذه القيم دون استثناء قيمة «الأنا الحرة» تلك القيمة التي حتمت مذهب الحرية في

التجارة ومذهب المنفعة في الاخلاق والذاتية في الفلسفة، ونظرية الانتخاب الطبيعي في علم الحياة... الخ.

إن هذا التحليل هو، فيما أعلم، أول تقديم حقيقي للفهم الطبقي للأدب، والفن والفكر في النقد العربى الحديث، ولولا أنه كان مطبقاً على الأدب الانجليزى لكان أكثر خطورة من كثير من المقالات التى كتبت في نفس فترته أو بعدها بقليل واستطاعت أن تنقل هذا الفهم(الماركسي) إلى الأدب العربى وتفهم هذا الأخير وتنقده على أساس من هذا المنهج الجديد، والذى كان تجاوزاً واضحاً لربط الادب بالحياة بالمجتمع الذي قدمه طه حسين وجيله منذ بدايات القرن، لأنهم كانوا يعطون لهذا المجتمع معنى وضعياً يحصره في نطاق العصر والجنس والبيئة دون الأساس المادي الاقتصادي المعلن في تفسير لويس عوض ومن تلوه.

لقد استطاع لويس عوض أن يقدم هذا الفهم إلى قراء العربية تقديماً راقياً وبسيطاً في آن واحد، بسبب أسلوبه العربي الرقيق الدقيق وانفتاح ثقافته من ناحية، وبسبب أنه لم يقصره على الحديث النظري فحسب، وإنما طبقه على نماذج من الأفكار والفلسفات والنظريات العلمية ثم على الحركة الرومانسية وعلى نصوص أدبية بعينها مثل قصة «روبنسن كروزو» و«برومثيوس طليقا».

غير أن تقديم لويس عوض لهذا الفهم الطبقي للأدب قد تزاوج في نفس الوقت مع عدد من المفاهيم التي قد تبدو نوعاً من بقايا النظريات الماضية أو هفوات في الكتابة، ولكن تحليلها العميق يكشف عن كونها تمثل تناقضاً أصيلاً في فهم لويس عوض نفسه لعلاقة الأدب بالمجتمع. ولعل أظهر هذه التناقضات هذا التحديد للثقافة الريفية التى كانت سائدة في العصور الوسطى. يقول «إن ثقافة العصور الوسطى لم تكن بوجه عام إلا ثقافة ريفية خالصة بكل ما في هذه الثقافة من محاسن ومساوئ. كانت مساوؤها تربو على محاسنها بطبيعة الحال. فالريف فقير بطبيعته، محافظ بطبعه، شديد التدين، ضيق الدين، لا مجال فيه للعلم، ولا يسمح بالعلم، لأن العلم من شأنه أن يغير الأفهام ويوضح الحقوق فيبذر بذور التمرد في نفوس الناس» (ص٨).

في هذا التحديد تعميم واضح يكاد يصل إلى حد اللاتاريخية وهو على كل حال مناف للتفسير الطبقي الذي يسود المقدمة بصفه عامة، فبدلا من أن يسند هذه الخصائص إلى الوضع الاجتماعي والطبقة الاقطاعية المسيطرة التي يناسبها الثبات، يسندها إلى الريف اجمالا وبشكل أخلاقي واضح‹٩›.

يرتبط بهذا التحديد ويدعمه قوله في نفس الصفحة إن «المجتمع الثابت الاقتصاديات لا يفيده تمرد الطبقات لأن التمرد لن يجلب عليه إلا الفوضى وتدهور الانتاج» وهو قول يبرر استمرار سيطرة المجتمع الاقطاعي، بغض النظر عن التفسير الطبقي لتطور المجتمع الذي يرى أن صراع الطبقات (وليس الثبات الاقتصادي أو القلق الاقتصادي)هو الذي يحرك التمرد

أوالثورة، فقد يكون المجتمع ثابتاً اقتصادياً بمعنى تملك الطبقة السائدة للسلطة بقوة اقتصادياً، ولكن الظلم الاجتماعي حاد فيقع التمرد أو الثورة. ومثل هذه الجملة تكاد تشير إلى نفس الحل الأخلاقي الذي أنهى به شيلي مسرحيته بروميثيوس طليقاً كما رأينا، كما أنها تكاد تخرج لويس عوض من الفهم الماركسي إلى المادية الميكانيكية في فهم العالم. فالاقتصاد هنا هو المال(كما هو الحال في الفهم الرأسمالي الوضعي) وليس مجمل البنية التحتيه بما فيها من قوى انتاج وأدوات انتاج وعلاقات انتاج.

وفي مقابل هذه الآلية الاقتصادية نجد لويس عوض يستخدم مصطلح العصر، أو « روح العصر» أكثر من مرة يقول(ص٦) مثلاً «وقبل الكلام عن خصائص الشعراء الرومانسيين لابد من الكلام عن طبيعة العصر الذي أنجبهم، فتظهر بذلك الصلة بين الشاعر وعصره واضحة للعيان». ويقول (ص٢٦) «ظهر النثر الفنى في انجلترا بمجئ العصر الأوغسطي فنضج قرب منتهاه بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني. ولم يأت ذلك مصادفة وانما جاء متمشياً مع روح العصر» ويقول (ص٩٦) في نص سبق أن استشهدنا به عن تطور فن شيلي «فهو في جميع مراحل حياته قد سخر الشعر للتعبير عن روح العصر».

ولاشك أن تواتر المصطلح ينفي أن يكون مجرد سهو أو خطأ، كما أن اتساقه مع عدد آخر من المفاهيم الوضعية يجعل وروده أمراً طبيعياً. فرغم التعارض الواضح بين تحكيم العنصر الاقتصادي في الانتاج الفكري والفني، وتحكيم روح العصر، فإن كلا الاستخدامين مردود إلى الفلسفة الوضعية التي تفسر الفن والفكر تفسيراً مثالياً، سواء كانت مثاليته حسية(المال) أو أخلاقية (العصر أو روح العصر). وهنا نجد أن تحديد وظيفة الفن- في النص الأخير- بالتعبير عن روح العصر، لا يختلف كثيراً عن الفهم الأخلاقى لهذه الوظيفة كما قدمه شلى، بحيث نعود إلى الالتقاء بين لويس عوض وشيلي بعد التناقض الظاهر الذى بدا لنا في الفقرات السابعة، ونكتشف أن الحس الأخلاقي كامن في فهم- لويس عوض للفن ووظيفته رغم التحليل الطبقي الذكي والمثقف.

ولعل هذا الحس الأخلاقي يتضح على أعلى مستوياته في السمة الغالبة على المقدمة بصفة عامة، أقصد سمة التحليل القيمي أو المضموني. فكما رصدنا، يعتمد لويس عوض في تحليله للعلاقة بين الفن والطبقة أو الوضع الاجتماعي على سلم القيم التي أفرزتها الطبقة البورجوازية في مختلف ميادين الحياة بما فيها الأدب. وحتى في تحليله للنصوص الأدبية نجده أيضا يركز على هذه القيم أو مايمكن أن نسميه بالمضمون فيما عدا إشارة وحيدة للتشكيل أو التجنيس تأتى في سياق محاولته لتفسير سيادة نوع أدبي مثل النثر في انجلترا في العصر الأوغسطي يقول فيها:

«ظهر النثر الفني في انجلترا بمجئ العصر الأوغسطي فنضج قرب منتهاه بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني. ولم يأت ذلك مصادفة وانما جاء متمشياً مع روح العصر. الخيال النشط

والعواطف القوية وحرية الخلق هي أركان الشعر، وهي جميعاً عناصر لا تتأتي في عصور الاستقرار ولا تليق بمجتمع رائده الاعتدال ومثله الأعلى جنتلمان تشسترفيلد. فإن ظهرت في الناس وجب قمعها حالاً لأنها تهدد النظام القائم، وإن ظهرت في الشعراء وجب نقدها في قسوة لأنها لا تتفق مع الجنتله(؟) التى تسود الأرستقراطية. لهذا ظهر النثر كأداة للتعبير وحل محل الشعر في كثير من الأحوال لأن النثر لا يتسع لخيال كبير ولعاطفة هائلة» (ص٢٦).

في هذا النص نجد التعميم والآلية يصلان إلى حد الخطل حيث تسيطر نشوة التفسير‹١٠› إلى أقصاها فتصم النثر بخلوه من الخيال الكبير والعاطفة الهائله وتصم الشعر بأنه لا يصلح لعصور(الجنتله) والاستقرار والاعتدال. وهذا خطأ بين يكشف عن نقص واضح في قدرة لويس عوض على الاقتراب من الشكل الأدبي أو النوع، وهو الأمر الذى يعترف به هو نفسه حين يقيم مقارنة بينه وبين محمد مندور فيقول: «كان ذكاؤه ذكاء تحليليا قاطعا كالفصل الماضى يفتت كليات الحياه إلى جزئيات صغيرة ناصعة واضحة للعين المجردة. وكان ادراكى ادراكا تركيبيا لا أرى الشيء واضحا الا على البعد ويلف كل شيء بضباب المطلقات والمقولات الكلية. وكان يقدم القيم الجمالية وكنت أقدم المضمون على كل جمال... ومندور هو الذى عمق احساسى بالجمال وقوى التفاتى إلى الجانب الشكلى في الآداب والفنون. فقد كنت قبل أن أعرفه أشد التفاتا إلى مادة الفن ومضمونه منى إلى صورة الفن وشكله.‹١١›

وهذا النص يكشف لنا بالاضافه إلى الاعتراف بميله إلى المضمون(بغض النظر عن مساواته بين المضمون والمادة وبين الصورة والشكل) عنصراً هاماً في تفضيل لويس عوض لشيلي لم نرصده من قبل وأن كان واضحاً في نصوصه، هو تعالي شيلي على جزئيات الحياة إلى الفلسفة والمطلقات التي يفضلها لويس عوض (ص٤٨، ١١٦) ولو أننا حاولنا أن نقيم موازيات مفهومية من خلال هذا النص للاحظنا أن المطلقات والمقولات الكلية أى الفلسفة تكاد تساوي المضمون، في حين أن الشكل أو القيم الجمالية تساوي الجزئيات الناصعة الواضحة للعين المجردة. وهنا نكتشف أن المضمون لديه ليس إلا القيم الفكرية المجردة أو الفلسفة أو رؤية العالم، وهذا هو ذات المعنى الذي كان سائداً بالفعل لدى معظم الماركسيين من نقاد الأدب في العالم في تلك المرحلة، لوكاتش وكودويل وغيرهم‹١٢›، الذين كانوا يعطون الأولوية المطلقة للمضمون على الشكل. مع فارق أن لويس عوض لا يعطى أدنى اهتمام أو اشارة هنا للشكل.

ومن الطريف هنا أن نلاحظ أن لويس عوض لا يلتفت إلى نص هام لشيلي في تصديره لمسرحية «برومثيوس طليقا» يقول شيلي: (ص١٣٠ من الترجمة):

«إنه من غير الممكن أن شاعراً يعيش في زمن واحد مع فطاحل شعراء جيلنا يستطيع أن يجزم بضمير مستريح أن لغته أو لون تفكيره لم يتشكلا اطلاقاً بقراءته المتواصلة للمؤلفات التي أنتجتها تلك الأذهان الجبارة. صحيح أن القوالب والأشكال التي صب فيها ذلك

الانتاج من دون روح الانتاج ذاته، هي وليده التكوين الخاص للحالة العقلية والمعنوية التي عليها أذهان الجمهور المحيط بأولئك الشعراء اكثر مما هي وليدة التكوين الخاص لاذهان أولئك الشعراء ذاتهم. وهذا ماجعل بعض الكتاب يتقنون قوالب الشعر التي تميز بها أولئك مما يظن أنهم كانوا موضع التقليد دون أن يكون لهولاء ما للآخرين من نفس ملهمة. ذلك لأن القوالب من عمل العصر الذي يعيش الشعراء فيه على حين أن الجوهر هو ضياء العقل العبقري الذي لا سبيل إلى رؤيته بتمامه».

في هذا النص الذى يمتلئ بالمفاهيم والصياغات الرومانسية التفات هام إلى فكرة هي نقيض عمل لويس عوض في المقدمة كلها هى أن الشكل أو القالب ـ وليس المضمون(أو الجوهر) ـ هو الاجتماعي، ورغم أن شيلي يستخدم المصطلحات المثالية ويفصل فصلاً حاداً بين الشكل والمضمون إلى درجة أن الشكل أو القالب يمكن تقليده، فإن في الفكرة عنصراً هاماً كان يمكن للويس عوض أن يستخدمه لكى يمارس نقداً ماركسياً حقيقياً، وهو العنصر الذي أشار إليه لوكاتش في مقال مبكر سنة ١٩٠٩ حين قال «إن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحقيقي في الأدب[١٣] وهو قول اعتمد عليه العديد من النقاد الماركسيين منذ باختين ومدرسة فرانكفورت ومعظم النقاد الماركسيين المعاصرين.

ورغم عدم التفات لويس عوض إلى هذه الفكرة الا أن ممارسته في المقدمة كانت متبينة لمفهوم المضمون كما قدمه شيلي هنا أي الجوهر أو ضياء العقل العبقري ذلك الذي يلتقي مع حب لويس عوض وبحثه عن الكليات والمطلقات، كما سبق أن أشار في نصه عن مندور.

على هذا النحو يبدو منهج لويس عوض النقدي الجديد كما تبلور في هذه المقدمة، منهجاً تفسيرياً بحق كما وصفه مندور. فهو حريص- بادئ ذى بدء- على أن يرد الظواهر الفنية والفكرية إلى أصول اجتماعية يسميها الاقتصاد في البداية ولكننا مانلبث- من خلال التعمق في النصوص- أن نكتشف أن هذا المفهوم الاقتصادي يرتد إلى المعنى الوضعي فيلتبس بالوضع المالي، كما أن المفهوم الاجتماعي يرتد إلى مفهوم روح العصر كما قدمته المدرسة الوضعية على يد هيبوليت تين[١٤]، وهو مفهوم يحمل- عند لويس عوض- الطابع الأخلاقي بصفة أساسية، ويؤدى إلى أن يكون مركز الاهتمام في العمل الفنى- بطبيعة الحال- هو المضمون أو الأفكار. لأن هذه الأفكار هى الأقرب إلى الفهم في ضوء التسلسل التفسيري لدى لويس عوض: الاقتصاد (المال)- المجتمع (روح العصر)- الظواهر الفكرية والفنية (المضمون أو الأفكار أو القيم). أما الشكل فهو أبعد ما يكون عن هذا التفسير ليس فقط بحكم طبيعة لويس عوض نفسه كما سبق القول، وإنما بحكم طبيعة المنهج الذي بدا قريبا من الماركسية من حيث الشكل الظاهر ولكنه وضعي في الصلب.

من هنا فربما كان لويس عوض أميناً مع نفسه حينما سمى- فيما بعد- فهمه للأدب، من أجل الحياة «وليس من أجل المجتمع، أو الواقع كما تبلور الشعار لدى لاحقيه. فنحن حين

نتأمل مفهومه للحياة، سوف نجد أنها أقرب إلى الحياه الانسانية[١٥] بالمعنى العام والواسع «أما الحياة فهى الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر ومن أعضاء ووظائف... من الأفضل أن نتحدث عن الأدب والفن والعلم والثقافة للحياة لا للمجتمع لأن المجتمع يفهم عادة على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان. أما الحياة فهي بغير حدود وهي تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل وهي تشمل هذا المجتمع وذلك المجتمع وكل مجتمع، أى تشمل المجتمع القومي خاصة والمجتمع الانساني بوجه عام»[١٦]

وفي هذا النص- الذي كتب في الستينيات- استكمال أوضح لوظيفة الفن والأدب، يتلاءم مع تلك الوظيفة الاصلاحية أو الأخلاقية التي رآها لويس عوض عند شيلي. وهو استكمال يكشف الجذور العميقة لاختيار شيلي للترجمة في تلك الفترة من حياة مصر. فقبل كل شيء يوضح لويس عوض طوال كتاباته عن نفسه أنه- هو وأسرته- يبغضون العنف، وإن كانوا يميلون إلى الرفض والتمرد، وليس إلى السكون والدعة. وفي مفهوم التمرد شكل ثوري ومضمون اصلاحي كما هو واضح. وللاصلاح السلمي علاقة كما سبق أن قال هو ـ بغاندى كما بالمسيح. ورغم أن لويس عوض كان بعيداً عن التدين بالمعنى العميق، فإن آثاراً من مسيحيته، يبدو أنها تسللت إلى فكره وثقافته بغض النظر عن إيمانه أو حتى عن معرفته بهذه الآثار أو عدم معرفته. ففى مسرحيته «الراهب» نوع من الحل القريب من الخلاص الدينى[١٧]، كما أننا يمكن أن نجد في نهاية حياته بعض مظاهر التعصب القبطي وإن كان عرقياً وليس دينياً.[١٨]

ولعل شعار الأدب من أجل الحياة، وهذا المفهوم «الانساني» أو الهيوماني للحياة، ليس بعيداً- في أذهاننا- عن الوظيفة التنويرية، أوالوظيفة الرومانسية الاصلاحية كما سبق أن لاحظنا. صحيح أن الادب هنا ليس تعبيراً عن ذات مغلقة مريضة- كما يصف لويس عوض السيرياليه- وإنما هو تعبير عن مساهمة «الفنان الموجب» في الحياة، كما كان الحال عند شيلي في النصوص التي رصدناها من قبل. وهذا الفنان الموجب- ولكن الرومانسي- يبدو النموذج الذي كان لويس عوض يرشحه للمرحلة التي قدم فيها بروميثيوس طليقا، وذلك بديلاً للفنان السلبي المنكمش على ذاته الذي يئس من وظيفه اصلاح العالم. غير أن هذا الفنان التبس - كما هو واضح - بعدد من الصياغات ذات الصبغة المادية أو الماركسية، جعلت البعض يضعون لويس عوض في مصاف الاشتراكية (في السياسة) أو الاجتماعية في النقد الأدبي.

وليس من شك- بالطبع- في ما سبق للويس عوض أن عبر عنه من رفض لليبرالية كطريق لاصلاح أحوال البلاد (١٩٤٠) ولكن هذا الرفض يمكن أن يفسر باعتباره رفضاً لنمط الليبرالية الذي كان يمارس في مصر في ذلك الوقت أو أنه كان رفضاً مؤقتاً، سرعان ما تراجع أو أنه كان رفضاً ملتبسا ناتجاً عن قناعات جزئية ببعض مفاهيم الاشتراكية الديموقراطية كما قال هو بعد ذلك. ونحن في الحقيقة أميل إلى هذا التفسير الأخير. وهنا تقع أخطر مزالق منهج لويس عوض ألا وهو هذه الدرجة الحادة من التوفيق التي تصل إلى حد التلفيق.

يعبر لويس عوض عن بلبلته المبكرة في الثلاثينيات فيقول: «أما أنا فكنت أعاني من البلبلة بطريقة أخرى هي التناقض- داخلياً- بين العقاد وسلامة موسى وطه حسين. فقد تواجد الثلاثة معاً وقد أحطتهم بدرجة عالية من التقدير. هكذا وجدتني حيناً رومانسياً يترجم شيلي، وحينا عقلانياً ديكارتياً وحينا ثالثاً يسارياً أوروبياً من القرن الماضي. ولكنني في هذه الفترة لم أكن مطالباً بأية صيغة توفيقية بين الينابيع الثلاثة، إذ كنت لا أزال في مرحلة التلقي»(١٩) ولكن يبدو أن هذه الصيغة التوفيقية- حينما حدثت، إذا كانت قد حدثت فعلا، لم تلغ التناقض بين التيارات الثلاثة أو ربما غيرها أيضاً، فصارت تلفيقية.

هل هذه الصيغة هي مسئولية لويس عوض وحده؟ فيما يبدو لي أن التكوين الشخصي للويس عوض، كما عرضه هو نفسه سواء على المستوى الأسري أو المستوى الثقافي، كانت أرضية صالحة لنمو مثل هذه الصيغة. ولكن تقديرى أيضا أن الفترة التى تكون فيها لويس عوض وعاش حتى أصبح واحداً من ممارسي السلطة الثقافية، كانت مسئولة أيضاً بنفس الدرجة وربما بدرجة أكبر.

فإذا كان التوفيق، أو التلفيق، هى الصيغة الأساسية في حياتنا الحديثة (في العالم الثالث) المليئة بالتناقضات، كما سبق أن رصدنا في الدراسات السابقة، فإن عقد الثلاثينيات وما تلاه كان أكثر الزاماً بقبول هذه الصيغة، حيث أن القمع السياسي والفكري يلزم بتواري الخصوصية حتى أعماقها. وقد حدث هذا القمع في فترة تكون لويس عوض ثم في فترة نضجه وممارسته للقيادة الثقافية في الخمسينيات والستينيات. ولعل التناقض الطريف الذي عاشه لويس عوض فيما بين عامي ١٩٥٩ و١٩٦١ يوضح هذا الوضع. يقول لويس عوض:

«في عام ١٩٥٨ دعتني جامعة دمشق بعد الوحدة المصرية- السورية لأعمل استاذاً للأدب الانجليزي وقد أمضيت وقتا جميلاً ومفيداً مع الأساتذة والطلاب السوريين. ومازلت أحتفظ بذكرى طيبة لهذه الفترة القصيرة التي أمضيتها في الشام وقد كانت قصيره لأن الدكتور ثروت عكاشة، وزير الثقافة تفضل فأرسل يدعوني إلى القاهرة سريعا. طلب مني أن أعمل مديراً عاماً للثقافة. عدت إلى القاهرة. وتسلمت عملي بالفعل، وبدأت أعد الخطط والمشاريع.

وفي ٢٨ مارس (آذار) ١٩٥٨ طرقت الشرطة السرية بابي... ثم أخذوني في سيارة إلى سجن القلعة... وبعد فترة رحلنا إلى سجن أبي زعبل الشهير، وهو السجن الذي يقضى فيه عتاة المجرمين فترة «الأشغال الشاقة» حيث يقطعون الحجر من الجبل... وافرجوا عنا فعلاً...

عدت إلى «الجمهورية»، ولكني لم أبق فيها طويلاً. بقيت عاماً وشهراً واحداً ففي أول فبراير (شباط) ١٩٦٢ بدأت عملي في «الاهرام» بالصفة ذاتها التي كانت لي في

«الجمهورية» وهي صفة المستشار الثقافي للدار[٢٠].

وهكذا ينتقل لويس عوض في غضون عامين من قمة السلطة الثقافية إلى معتقل يلقى فيه أشد صنوف التعذيب، ومنه مرة أخرى إلى قمه السلطة الثقافية. وهذا موقف ليس نادراً لا في حياة لويس عوض وحده وإنما في حياة معظم مثقفي جيله والأجيال التي تلته. فأزمة مارس ١٩٥٤ الشهيرة ليست خافية، ومثلها أزمة سبتمبر ١٩٨١ وغيرها من قرارات المنع من الكتابة أو الطرد من الوظيفة أو مصادرة الكتب والمقالات.. الخ.

ليس المقصود من هذا- بالطبع- تبرير تناقضات لويس عوض أو غيره من المثقفين والنقاد الذين درسناهم أو الذين سندرسهم ولكن المقصود هو أن الوضع الاجتماعي والسياسي يساعد في اظهار التناقضات التي يمكن أن تكون أرضها الشخصية والطبقية مهيأة لدى النقاد أنفسهم. وهذا الوضع كان أكثر وضوحا بالنسبة للويس عوض، لأنه مثل- في تقديري- مرحلة حاولت الانتقال من الليبرالية في الفكر والرومانسية في الفن، ولكن تناقضاتها الداخلية والظروف العامة التي حكمتها، قمعت هذه المحاولة وزادت من تناقضاتها، ومنعتها من أن تسلم الراية لمن تلوها عالية. وهذا ربما أطال عمر هذه المرحلة، وربما أجل امكانية انجازها حتى الآن، كما سترى فيما يلي من دراسات.

❖❖❖

هوامش

‹١› راجع: محمد عودة: لويس عوض عقل موسوعي ذو هدف محدد. في كتاب لويس عوض مفكرا.. وناقدا.. ومبدعا. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٠ ص٥٧-٥٨.

‹٢› راجع: غالي شكري: لويس عوض يشهد. حوار مع لويس عوض- مجلة أدب ونقد. القاهرة. عدد مايو ١٩٩٠. ص٦٨.

‹٣› راجع لويس عوض. أوراق العمر. سنوات التكوين. مكتبة مدبولي. القاهرة ١٩٨٩. الفصل الأول. «وما قبل الذكريات».

‹٤› لويس عوض: الثورة والأدب. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٣. ص٨.

‹٥› لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى. ط١. مطبعة الكرنك بالفجالة.مصر ١٩٤٧. ص٢٤.

‹٦› يشير في الحوار مع غالي شكري (مرجع سابق) إلى أنه لم يكن يقبل معاهدة ١٩٣٦ تماما. كما يشير إلى استقالته من حزب الوفد الجديد (في الثمانينيات) بسبب تحالفه مع الاخوان المسلمين.

‹٧› صدر الكتاب في طبعته الاولى عن مكتبه النهضه المصرية سنة ١٩٤٦ ثم صدرت الطبعة الثانية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦. وهي الطبعة التي اعتمدنا عليها هنا واليها تشير أرقام الصفحات في المتن.

‹٨› يبدو هذا المبدأ أساسيا في معظم كتابات لويس عوض الأخرى حيث نجده يحكمه في فهمه للبشر وللشخصية الانسانية، وليس فقط في الفن. راجع تفسيره لموقف نجيب محفوظ من ثورة ١٩ (في الثلاثية) بكونه إبنا لبائع نحاس في الجمالية. في (أوراق العمر) ص١١٩.

‹٩› يشير محمد مندور إلى ورود نفس التفسير في دراسته لويس عوض عن المسرح المصري القديم، وينتقده في كتابه، النقد والنقاد المعاصرون. مطبعة نهضة مصر بالفجالة . د. ت ص٢٠٥.

‹١٠› يصف مندور منهج لويس عوض(في المرجع السابق) بالمنهج التفسيري.

‹١١› لويس عوض: الثورة والأدب. مرجع سابق ص٨.

‹١٢› راجع حول هذه القضية: نقد الماركسية التقليدية وعلاقتها بالمفاهيم الهيجلية:

Tony Bennet : Marxism And Formalism . Meuthen, London and New york 1979.

‹١٣› نقلا عن : تيري ايجلتون: الماركسية والنقد الأدبي. ترجمة جابر عصفور مجلة فصول ٣٤٥ ١٩٨٥ ص ٢٦.

‹١٤› يقول لويس عوض في حواره المشار إليه سابقا مع غالي شكري، ص٧٣:

«أظن أنني مدين مرتين بفكرة ارتباط الأدب بالبيئه، ولكن دراستي للتاريخ والفكر الماركسي هي التي نبهتني إلى الدورات الحضارية.

‹١٥› راجع هذه الفكرة في دراسه عبد المنعم تليمة: تصور التاريخ الأدبي في كتابات لويس عوض. مجلة أدب ونقد. القاهرة. مرجع سابق ص١٤.

<١٦> لويس عوض: الاشتراكية والأدب. دار الهلال ١٩٦٨. نقلا عن عبد المنعم تليمة. المرجع السابق ص١٣-١٤.

<١٧> سامح مهران: مسرحية الراهب ومشاكل العمل الأول. مجلة أدب ونقد مرجع سابق ص٥٣.

<١٨> راجع حول هذا الموقف: فريده النقاش. هذا المنور المصرى. مجلة أدب ونقد. مرجع سابق. ص٦.

<١٩> لويس عوض يشهد. مرجع سابق ص٥٧.

<٢٠> نفسه. ص ٧٥-٧٧.

❖❖❖

الفصل الرابع

في الثقافة المصرية

الفصل الرابع
في الثقافة المصرية

كتاب محمود العالم وعبد العظيم أنيس «في الثقافة المصرية»[1] هو حصيلة معركة هامة من معارك النقد العربي الحديث، وهي معركة بدأت في الأربعينيات ولم تنته إلا مع نهاية السبعينيات، وظلت آثارها قائمة حتى الآن في المعارك الجديدة(المعاصرة)، وأن اتخذت أشكالاً أخرى. تلك هي معركة الالتزام الاجتماعي للأدب أو ما سمى بالواقعية.

لقد بدأت هذه المعركة بين الجيل الجديد من النقاد والأدباء والجيل القديم (طه حسين والعقاد) في كتابات لويس عوض ومحمد مندور ومحمد مفيد الشوباشي واحمد عباس صالح وغيرهم من النقاد خلال النصف الثاني من الأربعينيات. غير أن حدة المعركة لم تتجل إلا في مجموعة المقالات التي جمعت بين دفتي هذا الكتاب الصغير، والتي كان لها أكبر الأثر في النقد العربي المعاصر كله حتى الآن.

ولاشك أن أثر الكتاب قد تتحقق نتيجة لعوامل كثيرة، لايمكننا أن نغفل منها النجاح في ادارة المعركة، ومنها هوية الكاتبين ونجاحهما في الصدام مع أكبر رؤوس الأدب والنقد في ذلك الوقت، ومنها قبل كل شيء الطرح الجديد لقضايا الأدب.

يروى المؤلفان في مقدمه الطبعة الثالثة[2] كيف أن فكرة جمع المقالات التي نشرت في «الثقافة الوطنية» و«الآداب» و«المصري» قد جاءت من بيروت، وأن محمد دكروب هو الذي قام بجمع المقالات وترتيبها للنشر، ثم قام حسين مروة بكتابة المقدمة. ولاشك أن هذه المهارة في ادارة وبلورة المعركة لتحقيق التمايز وابراز الجديد، وقد حققت بالفعل الجازاً إذ تحولت المقالات المتفرقة إلى كتاب متحد يحمل وجهة نظر متكاملة جديدة.

في مقدمة حسين مروة يحدد هوية الكتاب وجديده فيصف معركته ومعركة مؤلفية بأنها «هذه المعركة الأزلية الأبدية بين كل جديد وكل قديم. بين ثقافة تنعكس فيها آراء ومفاهيم وقيم تسند مصالح فئة من المجتمع يكاد يتلاشى دورها التاريخي وينقضي، وبين ثقافة تنعكس فيها آراء وأفكار ومفاهيم وقيم تريد أن تدل على مكان فئة تلد في المجتمع جديداً، لكي تنقل هذا المجتمع إلى دور تاريخي جديد، ثم لكي ترفع هذا المجتمع إلى منزلة

أرحب وفضاء أوسع وإنسانية أسمى وحياة أجمل وأفضل.[٣]

يشير هذا النص إذن إلى معركة الكتاب غير المباشرة، المعركة السياسية التي يخوضها المؤلفان ضمن الحركة الماركسية المصرية والعربية آنذاك. وهي معركة فصلها المؤلفان في مقدمة الطبعة الثالثة، وأشارا إليها في ثنايا الكتاب نفسه حين قالا:

«من أجل هذا، تعد عمليتنا الاجتماعية موقفاً معيناً من الاستعمار، موقفاً معيناً من السيطرة الاجنبية على حياتنا الاجتماعية في مظاهرها المختلفة، ولاشك أن إحدى(؟) هذه المواقف كذلك في عمليتنا الاجتماعية، الخيانة ومصانعة الاستعمار، وتنفيذ خططه بما يتفق والمصالح المحلية لصنائعه وعملائه وأعوانه. وعلى هذا تأخذ العملية الاجتماعية اتجاهين: اتجاهاً يعبر عن حركة بناء واقعنا المصري والقضاء على كافة القوى المعرقلة لنموه وتطوره، واتجاه (؟) يعبر عن هذه القوى نفسها التي تعرقل تطور واقعنا الاجتماعي.[٤]

هذا هو الاطار السياسي الاجتماعي الذي درات فيه معركة الكتاب والتي كان الكتاب أداة من أدوات الصراع فيها حيث بدا واضحاً أن الانتاج النقدي للمرحلة الليبرالية قد تجمد ولم يعد قادراً على مواكبة التطورات الاجتماعية والأدبية الجديدة وأنه أصبح ظلاً لأزمة البرجوازية غير القادرة على حل المسألة الوطنية، بعد أن انتهى دور الوفد (الحزب الوطني تاريخياً) بتصالحه مع الانجليز، وظهرت قوى اجتماعية جديدة في الساحة السياسية، ممثلة في حركات الاخوان المسلمين، ومصر الفتاة والشيوعيين. ولعل عودة أساطين الليبرالية إلى الكتابه عن الاسلام منذ الثلاثينيات، وانغلاق العالم الشعري حول الذات المريضة لدى شعراء أبوللو كانا أبرز الاشارات إلى أزمة الانتاج الليبرالي في الفن والفكر، المواكبة لأزمة البرجوازية المصرية في الوطن ككل.

وكان على القوى الجديدة، الأكثر جذرية وشعبية أن تقدم نظرتها للعالم في الفن والفكر كما في السياسة. وإذا كان حلها السياسي لأزمة الوطن هو مواجهة الاحتلال بالمظاهرات وبالقوة المسلحة في قناة السويس، فإن الالتزام، كان هو الحل في ساحه الأدب والفن والفكر، ومن هنا، فإن هذا الكتاب «هو الابن الشرعي لمرحلة حية من مراحل الغليان والتحول في الابداع الأدبي والفكري خلال سنوات الأربعينيات وبداية الخمسينيات.[٥]

كانت قضية الكتاب- إذن- هي «تحديد وتجديد مفاهيم النقد الأدبي العربي... كنا نعتبر ماكتبنا ونكتبه هو مرحلة جديدة تخطو بالنقد خطوة أبعد من «الديوان» للعقاد والمازني ومن «الغربال» لميخائيل نعيمه[٦] و«كان الجديد فيه هو ابراز الدلالة الاجتماعية الطبقية في ارتباط عضوي مع البنية الجمالية».[٧]

والحق أننا نجد في الكتاب، بالفعل، تحديداً وتجديداً عن المرحله النقدية السابقة، ليس على الكتاب، وإنما على الحركة الجديدة التي يمثلها والتي سبق أن أشار المؤلفان، إلى أنه كان

ابنا شرعياً لها، ليس فقط على المستوى السياسي والاجتماعي، وأنما أيضاً على المستوى النقدي، حيث أن هذا الجديد قد طرح- قبله- متناثراً متفرقاً من قبل آخرين كثيرين، وربما في اطار أقل اتساقاً في بعض الأحيان كما يمكننا أن نجد عند مندور أو لويس عوض أوغيرهما.

وجديد الكتاب ليس مجموعة من الجزئيات التى يمكن الحاقها بالمفهوم السابق للأدب، وإنما هو مفهوم جديد تماماً للأدب، من حيث ماهيته ووظيفته، وهذا ما يتجلى في جملة «ابراز الدلالة الاجتماعية الطبقية في ارتباط عضوي مع البنية الجمالية».

فرغم أن هذه الجملة قد كتبت بعد ثلث قرن من صدور الكتاب، وبعد استيعاب متأن للاتهامات التي وجهت إليه، بحيث كانت أكثر حذراً، وربما أبعد طموحاً من الكتاب، إلا أننا نستطيع أن نجد فيها ملامح واضحة للمشروع الجديد سواء على المستوى النظري، أو على مستوى الدراسة التطبيقية للنصوص والرصد التاريخي لحركة الأدب في مصر شعراً ورواية.

‹١›

يبدأ الكتاب بمقالة بعنوان «من أجل ثقافة مصرية» يناقش فيه كتاب ت.س اليوت «نحو تعريف الثقافة» واضعاً الأسس العامة التي تحكم فكر الكتاب، على مستوى المفاهيم، وبصفة خاصة تعريفة للثقافة وعلاقتها بالمجتمع. أى العلاقة المعروفة: البنية الفوقية والبنية التحتية. وفي هذا السياق، نجد التعريفات التالية:

-«فالثقافة كتعبير فكري أو أدبي أو فني أو كطريقه خاصة للحياة، إنما هي في الحقيقة، انعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعي من علاقات متشابكه وجهود مبذولة واتجاهات، فالأساس الذي تقوم عليه الثقافة إذن ليس شيئاً جامداً، أو عقيدة محددة، وإنما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور.»‹٨›

-«والثقافة ترتبط بهذه العملية المتفاعلة لا ارتباط معلول محدد بعلة محددة، وإنما ارتباط تفاعل كذلك، مما يجعل من الثقافة نفسها عاملاً موجهاً فعالاً، كذلك في العملية الاجتماعية.»‹٩›

-«إذا كانت الثقافة انعكاساً لعملية الواقع الاجتماعي...»‹١٠›

ومن الواضح في هذه التعريفات أن هناك وعياً حاداً بضرورة نفي السكونية والآلية في

الانعكاس كتحديد لماهية الثقافة، وهو وعي يكاد يصل إلى تجاوز للوعي الماركسي السائد آنذاك، حيث يعطي للثقافة امكانية الفعالية، وليس مجرد الانعكاس السلبي. وهذا الأمر يتضح بجلاء في نص يتحدث عن علاقة الثقافة بالاقتصاد، يقول:

«وكذلك شأن العوامل الاقتصادية، فليست هي أساساً فريداً للثقافة، وإن كانت جانباً من جوانب العملية الاجتماعية. فنحن لا نستطيع أن نحكم على عمل فني، أو قصيدة شعرية أو نظرية فلسفية بأن نردها إلى عامل اقتصادي معين لأن هذا العامل لا يمكن أن يكون علة مباشرة لهذا العمل أو ذاك، وإنما هو فحسب عامل حاسم موجه من العوامل المتفاعلة في العملية الاجتماعية التي تعد وحدها أساساً(لـ؟) هذا التعبير الفني أو الأدبي أو الفلسفي».<١١>

ورغم استخدام مصطلح «حاسم» و «موجه» لوصف دور الاقتصاد، فإن المرونة في هذا الحسم والتوجيه واضحة لا لبس فيها، بحيث يمكن أن ننفي - باطمئنان تهمه الميكانيكية عن هذا الفهم النظري للعلاقة.

كذلك يتميز هذا التعريف للثقافة بوعيه بمثالب المقولات المثالية عن العوامل المؤثرة في الثقافة مثل الدين والجنس والبيئة، بحيث يصل إلى نفيها ليجعل العملية الاجتماعية في تفاعلها وحركتها هي العامل الأساسي في تشكيل الثقافة وتطورها، ومن ثم ينفى الخصائص المطلقة التي يعطيها البعض لثقافة ما، كما ينفى ثنائية الشرق والغرب أو التمايز المطلق بين العقلية الشرقية والعقلية الغربية.

وتنطبق ذات الجدة على تعريف الكتاب للأدب ك «نتاج اجتماعى ما في ذلك ريب»<١٢> «مضمون الأدب في جوهره يعكس مواقف ووقائع اجتماعية»<١٣> ومن هنا فإن على الكاتب أن يكون وعيه شمولياً متطوراً، واقعياً قادراً على «أن يفهم تجربته الشخصية في ضوء الواقع العام لأن هناك في كل مجتمع واقعا أكبر يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع في سياسته واقتصاده وفكره وفنه، وهناك التجربة الشخصية للكاتب، وهي جزء صغير من الواقع وقد تكون نقيضه».

وهكذا فمع التأكيد الواضح على اجتماعية الأدب، وعكسه- في الجوهر- لمواقف ووقائع اجتماعية، فإن ثمة اعتراف بذاتية الكاتب وخصوصيته التي يمكنه أن«يفهمها» في ضوء الواقع العام. وهي صيغة لا تنفي أولوية الموضوع، ولكنها لا تصادر دور الذات، ولا تنفى حريتها ومسئوليتها. وهذا هو ما يوضحه نص عبد العظيم أنيس الهام عن نجيب محفوظ:

«نجيب محفوظ إذن هو المعبر عن مأساة البرجوازية الصغيرة في المرحلة الثانية للكفاح الوطني. وهو يحرك نماذجه في اطار هذه الطبقة الاجتماعية ويحملهم أوهامها وفرديتها، ويضع

على أكتافهم كل أوزارها وتناقضاتها. والحقيقة أنه حينما يعبر عن مأساة البرجوازية الصغيرة، فانه يعبر بالدرجة الأولى عن مأساته هو وحدود فهمه هو، وهو موقف هام بالنسبة لكل كاتب. فكل قارئ لبيب يستطيع أن يستشف حدود فهم الكاتب ونظرته إلى مجتمعه (وربما نظرته إلى العالم) خلال قصصه... وكل من يقرأ لنجيب محفوظ سيدرك تمام الادراك أنه قد عاش هذا النوع من الحياة وفهمه وأدرك في أعمق أعماقه سخفه ونفاقه، والنهاية الفاجعة التي تصادف البرجوازية الصغيرة في مصر اليوم، حين تخرج لتبحث عن حل فردي لتناقضاتها. ولكن نجيب محفوظ لا يتقدم خطوة في الفهم بعد ذلك، أنه يسجل مأساة طبقته، ولكنه لا يرى أبعد منها.»[١٥].

في هذا النص ادراك واضح لطبيعة العلاقة بين الأديب وطبقته. هو ابن طبقته (المعبر) عنها، كواحد منها يعيش معاناتها، وهذا (التعبير) يتم عبر نظرته إلى العالم (أورؤية العالم لديه). وكل هذا الادراك كان صياغة جديدة بطبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع، وبعضه كان مواكباً للانجازات الماركسية الهامة في النقد الأدبي سواء لدى كودويل أو لوكاتش أو جارودي. وبالاضافة إلى ذلك، فإن هذا الادراك لنجيب محفوظ، اذا أكملناه بالتحليل الفني لبعض العناصر مثل البطل واللابطل، تأكد لدينا أنه ادراك عميق لرؤية نجيب محفوظ.

ومع ذلك فإن هذا التحليل يمكن أن تؤخذ عليه بعض الملاحظات وأولها هو أن ثمة درجة عالية من التوحيد المطلق بين نجيب محفوظ الانسان ونجيب محفوظ الكاتب. صحيح أن الانسان هو الذي يكتب. غير أن الكتابة الفنية بصفة خاصة قادرة على أن تتجاوز وعي كاتبها إلى ما وراءه، بحيث يمكنها أن تكشف تناقضاته هو وتناقضات طبقته، ويمكن أن تشكل تهديداً للايديولوجية المعلنه لصاحبها وطبقته. وهي بهذا تقوم بدور معاد للايديولوجية في الوقت الذي تصوغ فيه هذه الأيديولوجيا.[١٦]

ولو أننا تأملنا نجيب محفوظ بهذا الفهم لوجدنا أنه رغم بقائه في اطار رصد مأساة طبقته، فإن وعياً ممكنا يمكن أن يتشكل لدى القارئ بضرورة تجاوز هذه المأساة، وبصفة خاصة مأساة الحلول الفردية التي لا تؤدي إلا إلى مزيد من المآسي. غير أن مثل هذا الادراك كان يحتاج اهتماماً أكبر بالتشكيل الفني لأنه هو صانع مثل هذا الوعي الممكن، نقيض الايديولوجيا السائدة[١٧]، وهو ادراك لم يكن متوفراً أو مطلوباً لدى كاتبي «في الثقافة المصرية» وجيلهما، كما سنناقش فيما بعد.

الملحوظة الثانية التي تؤخذ على التحليل، هي أن أنيس قد عاد في صياغته إلى استخدام مصطلح «المعبر» وهو مصطلح ينتمي إلى رومانتيكية أعلن الكاتبان عن عدائهما لمفاهيمها المختلفة في معظم أجزاء الكتاب لأنهما يقدمان «مانيفيستو» «الواقعية في النقد العربي الحديث». وهذا المصطلح لم يرد عفواً في هذا النص لأننا نستطيع أن نجده في مواضع متعددة أخرى من الكتاب سواء بشأن نجيب محفوظ الذي «جاءت رواياته تعبيراً عن مأساة

البرجوازية الصغيرة.. وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة التي تكافح لكي تؤكد وجودها: أعني الطبقة العاملة المصرية »[١٨] أو بشأن طه حسين الذي كان« أكثر تعبيراً عن روح عصره»[١٩]. المصطلح إذن شائع وهو لا يمكن إلا أن يحمل مفهوماً رومانتيكياً للفن، لأنه يعني التعبير عن الداخل[٢٠]، هذا بالاضافة إلى أنه جاء مرافقاً- في نفس النص- لمصطلح مثالي آخر هو مصطلح (روح العصر). صحيح أن الكاتب قد حرص على أن يحدد المصطلح ويعطيه مفهومه الخاص قائلا: «هذه هى إذن روح العصر كما نعنيها: حركة وطنية ديمقراطية تحمل لواء زعامتها البرجوازية الوطنية، وأبناء هذه البرجوازية من مثقفيها الاعلام، يحملون أعلاما كتب عليها سننتصر»[٢١]، بحيث صار المفهوم أقل تعميماً وغموضاً ومثالية، إلا أنه - مع ذلك يبقى في اطار ذات المجال الدلالي للمصطلح، أقصد البنية الفوقية وليس البنية التحتية، أو ما أسماه الكتاب« العملية الاجتماعية» المنتجة للثقافة والأدب. وهذا يعيدنا إلى المقالة الاولى من الكتاب مرة أخرى .

إن المتأمل لفهم الكتاب الفعلي للعملية الاجتماعية في مصر، يجد اختلافاً واضحاً بينها وبين المفاهيم النظرية التي قدمت لهذه العملية كعملية تفاعل وتطور وصراع تشارك فيها كل قوى المجتمع. في مصر تتقلص العملية الاجتماعية إلى«موقف معين من الاستعمار»[٢٢] ويتحول واقعنا الاجتماعى لأن يكون «كفاحاً من أجل التحرر»[٢٣]. تتلخص كل الصراعات الاجتماعية و« مشكلاتنا الصغيرة التافهة والكبيرة الجليلة كالبطالة والحب والتدين والانحلال والحرية والزواج والرذيلة والخير والمرض والصحة»[٢٤] في الكفاح الوطني ضد الاستعمار.

ولا أحد ينكر بالطبع الحقيقة التاريخية التي تؤكد أن الكفاح ضد الاستعمار كان في أواخر الأربعينيات في قمته، وكان الهدف الأسمى لكل المواطنين. غير أن المؤكد أيضاً أن هذا شيء و«العملية الاجتماعية »الصراعية المعقدة شيء آخر. يمكننا القول- مع الكتاب- إن كل مفردات العملية الاجتماعية قد تأثرت بالكفاح الوطني، لكننا نستطيع التأكد من أنها لم تتلخص فى هذا الكفاح، لأن الناس، بالفعل، كانوا يعيشون حياتهم بعيداً عن هذا الكفاح، ليس لأنهم غير وطنيين، ولكن لأن القوى الوطنية، كانت بعيدة عنهم، أو لم تستطع أن تصل اليهم كقيادة فعلية. ولعل أحد أهم العوامل التي منعت الشيوعيين من أن يكونوا قيادة شعبية حقيقية، هو هذا الوعي المقدم بهذا النص. وعي يعلي من شأن القضية الوطنية، على حساب القضايا المعيشيه والديمقراطية في الوطن. وعي وطني، لا طبقي، كما زعمت شعارات الكتاب.

ولاشك أن وعي الكاتبين بهذه الحدود ساعه اعداد الكتاب لم يكن متحققاً وليس من المحتمل أن يكون القصد هو تزييف فهم القضية التي ناضل من أجلها الكاتبان وغيرهما من المثقفين الوطنيين والديموقراطيين. غير أنه من الأمانة أن يشار- كما أثبت التاريخ فيما بعد- إلى أن هذه الالتباسات الذهنية- وفي الشعارات- كانت التباسات عميقة في التربية

السياسية وناتجة عن الجذور الطبقية التي تمثلت فى كون معظم قيادات الحركة الماركسية كانت بعيدة عن الطبقة العاملة، وأقرب - فى التكوين- إلى فئات متعددة من البرجوازية.

من هنا، نستطيع أن نفهم لماذا لام عبد العظيم أنيس نجيب محفوظ- في ذلك الوقت، لأنه لم يعبر عن الطبقة العاملة، فقد كان- في ذلك الوقت- يحمل شعار التعبير عن الطبقات الشعبية بما فيها العمال، ولماذا عاد فتراجع عن هذا اللوم وحيا نجيب محفوظ عن حصوله على جائزة نوبل، بعد ثلث قرن من الكتاب.(٢٥) ولاشك أن الكاتب (أنيس) كان صادقاً في كلتا الحالتين. الفارق الوحيد هو أنه كان صادقاً مع شعار ملتبس فى الخمسينيات ورؤية أوضح للأمور في أواخر الثمانينيات. كان الالتباس فى الخمسينيات ناتجاً عن زعم تقديم الواقعية، بينما لم تكن سوى رومانسية ثورية.

(٢)

في مقدمة الطبعة الثالثة، يروى المؤلفان كيف دارت المعركة الأساسية التى كان الكتاب نتيجتها، على النحو التالي:

«الغريب أنه (الكتاب) أخذ صيغته هذه على نحو لم يكن مقصودا به أن يكون كتاباً. فالحاصل أن أستاذنا الدكتور طه حسين نشر مقالاً بعنوان «صورة الأدب ومادته» معتبراً أن اللغة هي صورة الأدب وأن المعاني هي مادته. فكتبنا رداً عليه مختلفين معه حول هذا التحليل للأدب إلى لغة ومعنى، مفضلين تحليله إلى صياغة ومضمون. وما كنا في الحقيقة نقصد أبعد من تقديم رؤية للأدب تختلف عن الرؤية التي كانت سائدة، والتي كان يغلب عليها الطابع الانطباعي الذوقي من ناحية، أو الكلاسيكي التقريري من ناحية أخرى. فما قصدنا أبعد من تحديد الدلالة الاجتماعية للأدب(لا الدلالة البيئية كما كان شائعاً آنذاك) في ارتباط عضوي حميم مع بنيته التي تصوغه أدباً»(٢٦)

ورغم أن هذا النص قد كتب بعد ثلث قرن من صدور الكتاب، محاولاً أن يدقق الاستخدام الاصطلاحي، بعد تفكير متأن في المعارك التي دارت حول الكتاب منذ صدوره، فإن مفاهيمه تكشف استمرار البنية الثنائية التي يقوم عليها مفهوم الكتاب.

طه حسين يكتب عن صورة الأدب ومادته والكتاب يفضل الحديث عن الصياغة والمضمون بهدف تحديد الدلالة في علاقتها بالبنية. ولسنا من أنصار نفي التمايزات من أجل اثبات أفكارنا المسبقة ولذلك لا يجوز لنا نفي الاختلاف بين صيغة طه حسين الذي ارتد كلاسيكياً وبين صيغة الكتاب التي تستخدم مصطلحات جديدة وبمعان جديدة. غير أن

الملاحظ هو أن هناك أيضاً اختلافاً بين صيغتي الكتاب نفسه: (الصياغة والمضمون/ والدلالة والبنية).

فالعلاقة بين الصياغة والمضمون تقوم على قسمة ثنائية واضحة في حين أن العلاقة في الصيغة الثانية تقوم على الارتباط العضوي الحميم بين الدلالة والبنية (هذا بغض النظر عن المعنى المقصود بمصطلح البنية، ولعلنا نستطيع رده إلى مصطلح الصياغة كما حدث في الكتاب نفسه).

إن هذا الاختلاف في فهم العلاقة ، ليس في الحقيقة اختلافاً عفوياً، لأننا سنجد في الكتاب كلتا العلاقتين: علاقة تفصل المضمون عن الصياغة، وعلاقة أخرى تقيم بينهما اتحاداً عضوياً. غير أنه إذا كانت العلاقة الثنائية الكلاسيكية التي تفصل بين الشكل والمضمون ترد قليلاً، في مثل هذا النص: «الواقعية لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع، وإنما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع، في الأسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع»[٢٧]؛ فإن علاقة العضوية ترد بكثرة لافتة، بحيث نستطيع اعتبارها هي العلاقة الأساسية التي يراها الكتاب بين الشكل والمضمون، وإن كان هذا لا ينفي امتداد تجاور العلاقتين: الكلاسيكية والرومانسية (العضوية) مع صيغة واقعية واجتماعية ملتبسة.

لقد كتب العقاد مقالاً في أخبار اليوم بتاريخ ١٩٥٤/٢/٢٧ بعنوان: «إلى أدعياء التجديد.. اقرأوا ما تنتقدونه» قائلاً أنه كتب عن الوحدة العضوية منذ أربعين عاماً أي في العشرينيات. ورد عليه عبد العظيم أنيس بمقال بعنوان «عبقرية العقاد» قائلاً إن ما نادى به العقاد قديماً هو الوحدة الفنية. ويرادفها بالوحدة المعنوية مرة فيقول: «فالوحدة الفنية عنده هي الوحدة المعنوية لا الوحدة العضوية الحية»[٢٨] وبوحدة الموضوع مرة أخرى قائلاً: «إلا أن الذي يدعو إلى الأسف حقاً، أن يسقط العقاد هذه السقطة الفكرية، فيتصور أن القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنية الحية أو الوحدة العضوية للعمل الأدبي ثم يدعي أنه من القائلين بها منذ أربعين سنة»[٢٩].

والحقيقة أن عبد العظيم أنيس محق اذا نظر إلى فهم العقاد العملي للوحدة في النصوص، سواء نصوصه هو الشعرية أو نصوص غيره، ولكننا لا نستطيع الزعم- معه- بأن العقاد. لم يقدم بالفعل مفهوماً نظرياً عن الوحدة العضوية وإن لم يكن قد أعطاها ذلك الاسم، وإن كان قد خلط بينها وبين وحدة التجاور كما أوضحنا في دراسة سابقة.[٣٠] ومع ذلك يبقى كلام أنيس أكثر دقة بشأن الاختلاف الواضح في استخدامهما لمصطلح الوحدة العضوية، حيث يبدو من نصوص الكتاب الكثيرة عنها، وعي جاد بتميزها عن غيرها من أنواع الوحدة.

يقول الكاتبان: «إن الأدب صورة ومادة، ما في هذا شك، ولكن صورة الأدب كما نراها ليست هي الأسلوب الجامد وليست هي اللغة، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وابراز مقوماته... وبهذا الفهم الوظيفي للصورة تتكشف أمامنا ما بينها وبين

المادة من تداخل وتفاعل ضروريين» <٣١>.

ويقولان: «وهكذا يتضح موقفنا من العمل الأدبي، صورته ومادته، أنه ليس لغة ومعاني بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملاً عضويا حيا» <٣٢>.

وبغض النظر عن التسليم بمصطلحات الخصم الأرسطية، فإن نفي علاقة التجاور بين طرفي الثنائية، واضح، لصالح العلاقة العضوية التي تعرف الآن جيداً مدى صلتها بالحركة الرومانسية. <٣٣> ومن هنا فإنه يصبح من الطبيعى أن ينفي الكاتبان عن الأدب المصري الحديث، وخاصة الشعر، تحقق الوحدة العضوية مرادفين اياها بالصياغة الفنية: «وفي أدبنا المصري الحديث نجد أولا أن الصياغة الفنية تكاد تكون ظاهرة نادرة فى الشعر، فالشعر لا يزال أبياتا منفردة متناثره لاتربطها وحدة فنية وإن ربطتها وحدة في الموضوع... أما وحدة العمل، أما الترابط والتآزر بين عمليات الصياغة وعمليات المضمون، أما وحدة الصورة والمضمون فظاهرة تكاد تكون معدومة- كما ذكرنا- حتى اليوم في شعرنا المصري الحديث» <٣٤>.

يمكننا إذن أن نسلم تماماً بدقة فهم الكتاب للوحده العضوية ، وفهمه لشروطها والضرورات التي ينبغي ان تتوفر لها في النص ولكننا لا نستطيع إن نتجاوز عن استخدام المصطلحات الأرسطية والخلط بينها وبين مصطلحات العضوية، بحيث تترادف مصطلحات الصورة، الصياغة، الشكل، الوحدة العضوية. لأنه في مصطلحات الوحدة العضوية، ليس هناك شكل ومضمون. هناك وحدة للعمل تقوم على ملكة الخيال، أي أن الشكل هو شكل مضمون، لأن كليهما صورة أو صور خيالية تنثال من خيال المبدع كتلة واحدة لا يمكن فصلها أو تقسيمها أو حذف جزء منها أو تعديل موضعه.

وللسبب ذاته لا يمكن أن نفهم كيف تجتمع العضوية مع الفهم الاجتماعي للأدب كما هو الحال فى قول الكتاب: «إننا نؤمن أن الأدب بناء متراكب ينمو نمواً داخلياً ويصوغ واقعاً اجتماعياً صياغة متسقة» <٣٥> لأن البناء العضوى المتراكب لا يستطيع أن يصوغ واقعاً اجتماعياً، وإنما يستطيع فقط أن (يعبر) عن رؤيا خيالية ذاتية يفيض بها الشاعر الرومانسي دون غيره.

غير أننا إذا راجعنا دراسة الكتاب التطبيقية للنصوص ولتاريخ الأدب فى مصر، للاحظنا أنه لا أثر حقيقى لمسألة الوحدة العضوية، كمنهج نقدي. فليس صحيحاً قول الكتاب «إننا لم نقف عند حدود النقد«الفنى» البحت ولا النقد الاجتماعي البحت للعمل الفني، بل كشفنا عن مقدار الترابط الطبيعي والتداخل الحي بينهما، فنحن لا نقول بالبنية الحية للعمل الفني فقط- كما قال العقاد فعلاً في بعض كتبه وإن لم يفهم ما قاله ولم يحققه- بل نحدد طبيعة هذه البنية الحية ونكشف عن كل العناصر المكونة لها، ثم لانفصل هذه البنية عن

المضمون الاجتماعي. وبهذا نوحد في نظره واحده نوعين من الدراسة طالما فصل كثير من النقاد بينهما.. وهكذا نوسع من مجال النقد الأدبي.»<٣٦>

من الواضح أن هذا الهدف كان طموحاً لم يستطع الكتاب تحقيقه، وما تحقق في الدراسات التطبيقية، وباعتراف مقدمة الطبعة الثالثة، كان بحثاً فى موقف الكاتب الاجتماعي، أو ماسمياه الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي. أما الشكل (أو الصياغة أو الوحدة العضوية(؟) فقد كان تابعاً للمضمون بوضوح كامل دون أدنى لبس، وإذا كان ممكناً اعتبار تبعية الشكل أو الصياغة للمضمون علاقة ترابط (وهذا يمكن)، فإن هذا الترابط لا يمكن اعتباره ترابطاً عضوياً، وأنما ترابط عليٌّ يأتي فيه الشكل نتيجة للمضمون. وهذا هو الأمر الواضح في الصيغة الكلاسيكية التي صورت الواقعية على أنها ليست في الموضوع فقط، وإنما « فى الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع» ، وفي مثل هذا النص عن رواية جيمس جويس «يوليسيز».

«ومضمون الرواية أو مادتها، هو الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال التي (؟) تتميز بها الحضارة الحديثة، وأبطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحركها الانحراف والشذوذ، وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة. ولقد استعان جويس على ابراز هذه المادة بعدة وسائل صياغة، منها المونولوج الداخلي، والتداعي الحر للمعاني وتداخل الأخيلة وعكس اتجاه الزمن»<٣٧>.

إن هذه الطريقة في ادراك العلاقة بين الشكل والمضمون لا يمكن أولاً أن تكون عضوية، كما أنها- بالطبع- لا يمكن أن تكون جدلية، فهي في الحقيقة أقرب إلى الفهم الكلاسيكي البلاغي القديم، الذي استخدم صيغة «صب» المضمون أو المعنى في القالب أو الشكل ذاتها. وهى صيغة تقوم على وعي كلاسيكى يدرك العلاقة بين العناصر ادراكا عليا بسيطا (سبب ومسبب) بحيث يصنف في إطار العلاقة التجاوريه في مقابل علاقة التداخل أو الاندماج العضوية وعلاقة التجادل أو التفاعل في المادية الجدلية او في الفن الواقعي.

قد يكون هذا الربط الذى قدمناه مع البلاغة العربية القديمة صحيحاً اعتماداً على الامتداد التلقائي لآثارالماضي (وخاصة أنه ماض لم يمت)، غير أن في الكتاب نصوصاً أخرى تتعارض مع الفهم البلاغي القديم، مثل النص الذي سبق أن استشهدنا به «أن مضمون الأدب في جوهره يعكس مواقف ووقائع اجتماعية » فمثل هذا الفهم الاجتماعى الذي شغل به النص والكتاب ، لم يكن مما يشغل النقاد والبلاغيين العرب القدماء في حين أن هذا الاهتمام بمضمون الأدب، وبمصطلح الجوهر بالاضافة إلى صياغات أخرى مثل النظرة إلى العالم وغيرها، يمكن أن تذكرنا بلوكاتش، الذي كان الهم الأكبر بالنسبة له هو ادراك جوهر المضمون الاجتماعى أي موقف الفنان أو رؤيته من العالم. وهذا يجعلنا أقرب إلى الزعم بتأثر الكتاب- في الزواية التطبيقية منه- بالنقد الماركسي السائد وقتئذاك، وهو كما أصبح معروفاً الآن نقد هيجلي

النزعة وخاصة في قضية الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل<(٣٨)> فهل نستطيع أن نعتبر أن مثل التوجه المضموني/ الاجتماعي (بالمعنى الفوقي الذي رأيناه في فهم المجتمع) يمكن أن يقود الكتاب بعيداً عن الرومانسية رغم ابتعاده عن العضوية.

في الحقيقة يصعب ذلك، رغم العبارات الظاهرية المستخدمة عن الجدل والطبقات والعملية الاجتماعية... الخ، لأن الهدف في النهاية، كان الوصول إلى رؤية الأديب وكيف(عبر) عن الواقع الاجتماعي(بالمعنى الفوقي) ولم يكن كيف شكل الأديب تناقضات هذا الواقع. ومعنى ذلك أن الاهتمام كان- في النهاية- منصباً على الأديب وليس على تشكيله، الذي هو المادة الموضوعية الملموسة في النص، أي ميدان العمل الحقيقي للناقد الأدبي، والذي يستطيع- وحده- أن يعطي الدلالة الاجتماعية الفعلية للنص الأدبي ولموقف الأديب هذا الموقف الذى لا نعرفه حقاً، إلا من خلال تحليل الشكل. ولعل الكاتبان قد أحسنا احسانا بالغاً، حينما اعترفا بنقص دراسة الدلالة الاجتماعية للشكل الأدبي في مقدمه الطبعة الثالثة. وإن كان تبرير هذا النقص بعدم امتلاك الأدوات غير كاف، لأنه نقص أصيل في المنهج وفي فهم طبيعة العمل الأدبي وطبيعة المنهج النقدي.

<٣>

لقد سبق أن أشرنا إلى نص مقدمة الطبعة الثالثة الذي حدد هدف الكتاب في التخلص من الرؤية النقدية «التي كانت سائدة، والتي كان يغلب عليها الطابع الانطباعي الذوقي من ناحية والطابع الكلاسيكى التقريري من ناحية أخري»<(٤٠)> والحقيقة أن هذا النص المتأخر جاء مطابقاً لدعاوي وممارسات فعلية في الكتاب. فهما يسعيان في مقالة «في الأدب الواقعي» إلى أن « نحدد بشكل واضح- نحن أنصار المدرسة الواقعية- أفكارنا وأن نضعها في اطار علمي»<(٤١)> وحسين مروة يشيد فى مقدمته للطبعة الأولى أكثر من مرة «بالوضع العلمي الصحيح للقضية» و«بالمدلول العلمي للثقافة»... الخ<(٤٢)>

ولعلنا نستطيع- بالفعل- أن نلمح عدداً من الملامح العلمية للكتاب بالمقارنة بما سبقه من انتاج نقدي، فنحن نستطيع أن نلمح محاولة جادة وصادقة لتدقيق المصطلحات والمفاهيم ومحاولة لاستكمال حدود عامة متكاملة لنظرة في الادب، وظيفته وماهيته، كذلك نستطيع أن نلمح مجموعة هامة من القوانين التي تحكم العملية الأدبية، ومنها قانون العلاقة بين الأدب والمجتمع، وقانون العلاقة بين الصياغة والمضمون، وهي قوانين مهما حاولنا أن نكتشف تناقضاتها فليس ذلك إلا لأنها كانت قوانين صالحة لفهم الادب والظاهرة الأدبية، وأنها - مثل- كل القوانين يمكن أن تتغير أو تسقط نهائياً، إذا ثبت تناقضها أو عدم صحتها المرجعية وهذا

لا يمنع من الاعتراف بأهميتها في زمنها.

غير أننا - في نفس الوقت- نجد آراء وتحليلات انطباعية للنصوص الأدبية، اعتمدت- كما سبق القول على وعي زائف بالواقع الاجتماعي وبالتالى على محاكمة زائفة للموقف السياسي للأديب في ضوء هذا الواقع الاجتماعي، وبالتالى على محاكمة زائفة للموقف السياسي للأديب في ضوء هذا الواقع. وهذه الاراء والتحليلات، لم تنف أبدا أهمية القوانين النظرية، بل أن بعضها قد تطابق معها تماماً. وبصفة عامة إذن نستطيع أن نعتبر أن كتاب «في الثقافة المصرية» كان توجهاً علمياً أو نقلة واضحة على طريق علمية النقد الأدبي، تخلصه من الاحكام الاعتباطية والمصلحية والانفعالية، لصالح القوانين الموضوعية، رغم ماشابه من نواقص.

ومع ذلك، فاننا نجد تفكيراً متأخراً يفرض نفسه على مقدمة الطبعة الثالثة للكتاب، يمثل نوعاً من الارتداد عن السعي المرصود سابقاً، وذلك حين تقول المقدمة« نفرق بين الدراسة العلمية للأدب وبين النقد الأدبي. إن النقد الأدبي يستفيد دون شك من الدراسات العلمية للأدب سواء في الجانب الالسني أو العروضي أو البلاغي أو الاجتماعي أو النفسي، لكنه فى التحليل الأخير لا يمكن أن يكون علمياً خالصا، بل سيبقى دائماً- في النهاية- رغم أدواته ومعاييره الموضوعية نابعاً من الاختيار الأيديولوجي للناقد.»(٤٣)

وفي تقديرى أن هذا القول قد تسلل إلى الكتاب من خارجه وإن لم يكن معادياً له كما سنرى فيما بعد تسلل إليه من خارجه لأنه نتاج مرحلة تالية من الخبرة والممارسة والتفكير. مرحلة تجلت آثارها واضحة، في كتابات تالية مثل كتاب محمود العالم « ثلاثية الرفض والهزيمة» الذي طرح فيه مثل هذه التفرقة بين الدراسة الأدبية أو البويطيقا، وبين النقد الأدبى وذلك فى مواجهة الدراسة البنيوية الوصفية البعيدة عن الحكم والتقويم. وهى تفرقة كانت نتاجا لصراع منهجى تبدي واضحاً في الدراسات التطبيقية في الكتاب. حيث تردد بين التحليل الشكلي لرواية (تلك الرائحة) والتحليل الانطباعي التقويمي لرواية(اللجنة)، وإن نجح في الجمع بينهما في تحليله لـ(نجمة أغسطس). (٤٤).

ويبدو لنا أن محاولة ابعاد النقد الأدبي عن العلمية، تعتمد على مفهوم محدد للعلمية نابع من العلوم الطبيعية التي تتصف القوانين فيها بالموضوعية والاحكام والاطلاق. وهي خصائص تتعارض عند العالم- كما كان عند طه حسين -(٤٥) مع حرية الأدب والأديب وخصوصيته الذاتية كما تتعارض مع ابداعية التفسير ومرونته لدى الناقد.

غير أن الوعي المعاصر بطبيعة القوانين العلمية، حتى في العلوم الطبيعية يكشف لنا أن هذه الموضوعية وهذا الاحكام المطلق، ليس إلا وهما، لأن الظروف المعملية للتجربة العلمية

ووجود الانسان الباحث تقللان كثيراً من حيادية هذه التجربة فإذا انتقلناإلي العلوم الانسانية التي يسعي النقد الأدبي منذ أكثر من قرن من الزمان للانتساب إليها، وإن كان قد ضل الطريق بسبب النزعات الوضعية لرواد هذا الطموح، فإننا سوف نجد أن حساب دور الناقد وتدخله الايديولوجي(الذي يحكم انطباعاته وتحيزاته) هو أمر ضروري ولابد من الاعتراف به. وأن عدم الاعتراف به هو نوع من نفى موضوعية العملية البحثيه .. التي يتدخل فيها الباحث بوضوح سواء عبر الاختيارات النظرية أو الأدوات الاجرائية. إن موضوعية البحث العلمي- في العلوم الإنسانية- تقتضى إذن الاعتراف بالتدخل الايديولوجي للباحث. وهذا لا ينفي عن هذه العلوم موضوعيتها غير الوضعية. غير أن الاعتراف بهذا الدور الأيديولوجى للباحث، أو للناقد لا ينبغى أن يتخذ حجة لنفي موضوعية المادة المدروسة ذاتها، أي النص الادبي، وحقائق التشكيل المادية الملموسة، والوقائع التاريخية الخاصة به، التي ثبتت صحتها. فهذا الاعتراف شيء والقول بأن النقد الأدبي سيبقى في النهاية نابعاً من الاختيار الأيديولوجى للناقد شيء آخر لأن معناه اطلاق الجانب الثاني في العملية النقدية من أي قيود موضوعية، وبالتالي فهو عودة إلى الانطباعية التي رأينا كتاب «في الثقافة المصرية» قد جاء ليواجهها.

وهنا نستطيع أن نطرح السؤال، هل جاء الكتاب ليواجه الانطباعية حقاً؟ الا جابة- في تقديرى- بالاثبات و النفي معاً. فما سبق أن رصدناه من ملامح «علمية» في الكتاب حقيقة وقعت في التاريخ، والكتاب شاهد على ذلك. ولاشك أنه - كما قلنا - كان نقلة علمية هامة في نقدنا العربي الحديث. غير أن هذه النقلة كما حاول هذا التحليل أن يوضح لم تخل من التناقضات، وأن هذه التناقضات عنت أن أكثر من منهج نقدي وأكثر من تصور للأدب قد اجتمعت في صيغة توفيقية غير مدركة في الكتاب. أما ما بعد الكتاب فقد برزت بعض هذه التوجهات على حساب غيرها، نظراً لاختلاف الظروف وتطور الكاتبين، تطوراً جعلهما- أحيانا- يتصالحان مع أعداء الأمس(طه حسين‹٤٦› ونجيب محفوظ) أو أن يرتد أحدهما إلى الفهم الإنساني (الهيوماني) للشعر ووظيفته‹٤٧›، أو غير ذلك من القضايا الفكرية أو السياسية. ولكن هل ينتقص ذلك شيئاً من قيمة كتاب «في الثقافة المصرية» وأهميته. لا أعتقد. لقد جاء الكتاب ليقوم بدور تاريخي في لحظة مليئة بالتناقضات. وقد انعكست عليه- هو نفسه- هذه التناقضات. ولكنه، بايجابياته وسلبياته، كان معلماً هاماً في تاريخ النقد العربي الحديث، تعلم منه الكثيرون وفي مقدمتهم منتقدوه، والساعون إلى تجاوزه

❖❖❖

الهوامش

‹١› صدرت الطبعة الاولى من الكتاب عن دار الفكر الجديد بيروت سنة ١٩٥٥.

‹٢› الطبعة الثالثة صدرت عن دار الثقافة الجديدة بالقاهرة سنة ١٩٨٩.

‹٣› مقدمة الكتاب (ص٥) من الطبعة الثانية ، دار الامان، الرباط، ١٩٨٨.

‹٤› نفسه ٢٠.

‹٥› مقدمة الطبعة الثالثة ص ١٥ وفي المقدمة نفسها يشير المؤلفات الى أن المقالات قد كتبت كأداة من أدوات معركة الديمقراطية في مصر (سنة ١٩٥٤) أي ما عرف بأزمة المثقفين على سلطة يوليو غير أن الكتاب يخلو- في الحقيقة- من أي اشارة إلى هذا الصراع.. ولا يبدو لهذه الأزمة أثر واضح فيه.

‹٦› نفسه ص ١٦.

‹٧› نفسه ص ١٩.

‹٨› ط٢ ص ١٧- ١٨.

‹٩› نفسه ص١٩.

‹١٠› نفسه ص٢١.

‹١١› نفسه ص١٨.

‹١٢› نفسه ص٢٣.

‹١٣› نفسه ص٥٠.

‹١٤› نفسه ص٢٨.

‹١٥› نفسه ص١٠٦.

‹١٦› راجع بشأن دور الأدب في نقض الايديولوجيا. دراسة تيرى ايجلتون الماركسية والنقد االأدبي. ترجمة جابر تصفور. مجلة فصول عدد ٣ سنة ١٩٨٥. ص ٣٨ ـ ٤٠.

‹١٧› لعل اكثر من أعطى هذا الدور للشكل هو أدورنو. راجع:

Fredric Jameson: Marxism and Form,. Princeton University Press 1971

افة المصرية ط ٢ – ص ٩٩- ١٠٠ .ويعتمد جابر عصفور على هذا النص ليصل الى ما يلي: هل هذه الصيغة النقدية المنتسبة إلى الواقعية والصيغة التوفيقية عند طه حسين؟

ـارق حقيقى بين أن يقول عبد العظيم أنيس أن نجيب محفوظ «كاتب البرجوازية الصغيره لأنه ـه او يقول حسين أن أدب مونتني ورابليه في القرن السادس عشر« يصور حياة الطبقة الفرنسية التي كانا ـيها أصدق تصوير».

فليس هناك أي فارق جذرى بين موقف طه حسين وخصوم الخمسينيات من الواقعيين، أنه واقع معهم في اطار نفس الموقف، بكل مزالقه التى تنطوى على السلب، يتحول العمل الادبى إلى محاكاة، ويجعل التغير في الأدب صدى آليا لتغير المجتمع« راجع المرايا المتجاورة. الهئية المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٣.ص ١١٣-١١٤.

ونحن لا نظن أن احساس طه حسين بمفهوم «الطبقة» هو نفس احساس عبد العظيم أنيس وأن اتفقا في المفهوم المحدد، هذا بالاضافة إلى الفارق الواضح بين مصطلحى الانعكاس« والصدى» اللذين لاعلاقة بينهما الا اذا أردنا مجرد البحث عن الثابت وأهملنا التغير، وخاصة اذا أدركنا، أن مفهوم« الانعكاس » عند أنيس يتضمن في المعنى الممارس، مفهوم التعبير، كما سيتضح.

‹١٩› في الثقافة المصرية ط ٢ ص٩٧.

‹٢٠› التعبير سواء في معناه العربي أو في اصوله الأوروبية (Express) ويعني اخراج ما بالداخل وليس رؤية مابالخارج.

‹٢١› في الثقافة المصرية ط ٢ ص ٩٨.

‹٢٢› نفسه ص٢٠.

‹٢٣› نفسه ص٢١.

‹٢٤› نفسه ص٢٠.

‹٢٥› راجع مقالة عبد العظيم أنيس في صحيفة الأهالى عدد ١٩٨٨/١١/١٦ «اسعد الله مساءك يا نجيب» ومقالة محمود العالم بعدد ٨٨/١٠/١٩ من الأهالى أيضا، المتناقضة مع ادانته الواضحة لجائزة نوبل في كتاب« في الثقافة المصرية » راجع ص١٧.

‹٢٦› مقدمة الطبعة الثالثة ص١٦.

‹٢٧› في الثقافة المصرية ط٢ ص٢٥.

‹٢٨› نفسه ص٤٢.

‹٢٩› نفسه ص٤٤. وراجع أيضا صفحات ٤٣ ، ٤٩.

‹٣٠› راجع درا ستنا عن كتاب «الديوان» في الفصل الأول من هذا الكتاب.

‹٣١› نفسه ص٣٣.

‹٣٢› نفسه ص٣٦.

‹٣٣› راجع الدراسة السابقة عن كتاب «الديوان».

‹٣٤› في الثقافة المصرية ص٣٥.

‹٣٥› نفسه ص٣٧.

‹٣٦› نفسه ص٤٧.

‹٣٧› نفسه ٣٣-٣٤ وراجع أيضا في نفس الصفحه المقارنه مع رواية العاصفة لا يليا اهرنبرغ بنفس المنهج.

‹٣٨› راجع بهذا الشأن كتاب.

Tony Bennett, Formalism and Marxism ibid , P. 13.

‹٣٩› كتب أبو سيف يوسف بتوقيع كمال يوسف مقالا في مجلة الرساله(عدد يونيو ٥٦) بعنوان «نقادنا الواقعيون غير واقعيين») وعنوان المقاله واضح اذ ينفى الواقعية عن الكتاب معتمدا على عدة عوامل منها أنه لم يستطع أن يجد الصيغة المصرية للماركسية واعتمد طوال الوقت على أمثلة من الأدب الأوربي، ثم دافع المقال عن نجيب محفوظ ككاتب قومى، مشيرا إلى أن الكاتبين ينتميان إلى نفس الطبقة التي ينتمى اليها محفوظ ، وليس إلى الشعب، أو الطبقة العاملة . وينهى اتهاماته بأن الكتاب دعوة تفرقه للمصريين في وقت يحتاجون فيه إلى التجمع، كما ظهر في دعوة يوسف السباعي بمجلة الرسالة. ولقد أشارت مقدمه الطبعة الثالثة من الكتاب إلى المقال واعتبرته- في النهاية- «تعبيرا عن اختلاف عملى حول الموقف من جمعية الأدباء آنذاك» (ص١٩) وقد يكون هذا الرد صحيحا كما هو واضح من المقال، غير أن ما يهمنا في هذه القضية ،أن بالمقال من الحجج ما يسند تحليلنا الحالي الذى يحاول أن يدرك تناقضات المنهج في الكتاب بين المعلن والمتحقق، وإن كان من المهم أن نلاحظ أن كاتب المقال نفسه، أبو سيف يوسف قد وقع في نفس المشكلات المنهجية التي وقع فيها الكتاب حيث خلط بين الشكل والمضمون في قضية قوميه لنجيب محفوظ وغير ذلك، مما يعنى أن التناقضات المنهجية التى رصدناها هنا ، لم تكن في الحقيقة فرديه، بقدر ما كانت افرازا لمرحلة اجتماعية مليئه بالتناقضات، ربما كان أبرزها- كما أشرنا- عدم وعى القياده الثورية (آنذاك بحدودها الثورية والطبقيه) ودورها التاريخي مما أدى إلى التباس على مختلف الأصعدة.

‹٤٠› في الثقافة المصرية. ط ٣. ص١٦

‹١٤› في الثقافة المصرية. ط٢. ص٢٣.

‹٤٢› راجع صفحات ٨ ، ٩ من الطبعة الثانية.

‹٤٣› في الثقافة المصرية ط ٣. ص٢٢.

‹٤٤› راجع محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة. دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم. دار المستقبل بالقاهرة سنة ١٩٨٦ ص ١٨-١٩ ونقدنا له في مجلة اليوم السابع باريس. عدد ٥ أغسطس ١٩٨٥.

وراجع أيضا نفس المقولة للعالم في مقالته «ثلاث دراسات عن أمل د نقل» بمجلة الشعر. القاهرة عدد ابريل ١٩٩١.

‹٤٥› راجع تفرقة طه حسين بين تاريخ الآداب والنقد الادبي في كتابيه « في ذكرى أبي العلاء»و« في الأدب

الجاهلى» ومناقشتنا له في دراستنا عن كتاب في الشعر الجاهلي في الفصل الثانى من الكتاب.

‹٤٦› راجع موقف العالم من طه حسين في مجلة أدب ونقد باعتباره هو الحل. عدد اكتوبر ١٩٨٨ ص٣٥.

‹٤٧› راجع دراسة العالم عن «أزمة الشعر وأزمة الحضارة» في مجلة ابداع. عدد مارس ٩٩١، التي يبدأها وينهيها بمقولة « في البدء كان الشعر. »

❖❖❖

خاتمة

أزمة المنهج في النقد العربي المعاصر
الماضي الحاضر .. الحاضر الماضي

خاتمة

أزمة المنهج في النقد العربي المعاصر
الماضي الحاضر.. الحاضر الماضي

قد لا تستطيع عين المؤرخ أن ترصد في الحاضر، ما أدركته في الماضي، بمعنى أننا إذا كنا قد استطعنا أن نرصد سيادة واضحة نسبياً لنظرية نقدية في النصف الأول من القرن العشرين تنتمي إلى نظرية التعبير (أو تزعم ذلك)، ثم سيادة نظرية أخرى تقترب من نظرية الانعكاس مع نهايات تلك الفترة وحتى منتصف السبعينيات تقريباً، فإننا لا نستطيع أن نزعم سيادة نظرية أو منهج ما، خلال العقدين الأخيرين من هذا القرن. بل إننا نجد شظايا متفرقة لمناهج متعددة تطرح نفسها جميعاً في ساحة النقد الأدبي وبصفة خاصة الجانب النظري منه. ومن بين هذه المناهج يمكننا أن نرصد: الشكلية الروسية، البنيوية، والبنيوية التوليدية،و السيموطيقا، والاسلوبية، ثم اخيراً التفكيكية، والتأويلية (الهرمنيوطيقا)، بالاضافة طبعاً إلى الاجتهادات الماركسية الجديدة لدى أنصار «التوسير» وامتداداته وكذلك «باختين».

غير أننا إذا استثنينا من هذه المناهج التفكيكية والتأويلية فإننا نستطيع أن نلمح خيطاً مشتركاً بين بقية المناهج المذكورة يتمثل في الاهتمام بالنص أولاً، وقبل كل شيء وهو الاهتمام الذي كان مفقوداً- إلى درجة كبيرة- لدى النظريتين السابقتين: التعبير والانعكاس. وهو نفس الاهتمام الذى كان مصدر الاتهام الذي وجه إلى هاتين النظريتين، والانقلاب الذي حدث عليهما في السبعينيات.

لقد كانت السيادة خلال الستينيات للمنهج الاجتماعي دون منازع، ظاهرياً على الاقل، ومن حيث الفعالية في الحياة الثقافية، أما في التعليم والجامعات، فإن المناهج التقليدية (البيئية كما سماها محمود العالم) كانت ومازالت مستقرة وسائدة حتى الآن، مع بعض الاستثناءات التي تتمثل في بؤر محدودة تمثلت في بؤرة الاجتماعيين في قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة وبؤرة اللغويين الأسلوبيين في قسم اللغة العربية بجامعة عين شمس أو بدار العلوم. وهذا الاستقرار لا يعني انتفاء الصراع، سواء على المستوى الأكاديمي، أو على المستوى الثقافي. فسيادة المنهج الاجتماعي(أو ما سمى خطأ باسم مدرسة أدبية هي الواقعية) لم تمنع استمرار صيغة أو أكثر من صيغ المنهج النفسي. أو استمرار مقاومة منهج النقد الجديد (الامريكي) في قسم اللغة الانجليزية بآداب القاهرة وفي المجلات والمؤسسات الثقافية.

لقد كان منهج النقد الجديد أكثر المناهج المشار إليها اهتماماً بالنص في ذاته، دون المبدع

أو الواقع - ومن هنا كان اتهامه بأنه من أنصار الفن للفن - مما قلل كثيراً من تأثيره وفعاليته في الواقع الثقافي، هذا بالاضافة إلى أن حجم الانتاج الذي تبنى هذا المنهج- باللغة العربية- كان محدوداً بالمقارنة مع المناهج الأخرى وخاصة المنهج الاجتماعي.

وقد يكون من الضروري هنا أن نشير إلى أن كثيراً من الأسماء التي ساهمت في النقد الاجتماعي كانت دخيلة عليه بمعنى أو بآخر وبدرجة أو بأخرى، نظراً لأن هذا النقد، كما تصور البعض، هو الاتجاه الذي ترضى عنه السلطة الناصرية، ومن هنا يمكن أن نفهم ظاهرتين هامتين:

اولاهما أن بعض هؤلاء النقاد كان يكتب في نفس الوقت في اطار هذا المنهج، وفي اطار غيره من المناهج. والظاهرة الثانية البارزة هى أن عدداً من انصار المنهج الاجتماعى وخاصة من أبناء الجيل الجديد قد تحول عنه إلى المناهج الجديدة، بل وقادها، وقاد من ثم - الهجوم على هذا المنهج الاجتماعي.

غير أن تفسير هاتين الظاهرتين من منطلق القمع المنهجي لسلطة ٥٢، لا يكفي وحده وإن صح على بعض الحالات، فثمة عنصر آخر هام لابد من ابرازه وهو أن المنهج الاجتماعى، لم يستطع أن يتجاوز كثيراً من المشكلات التي لازمته منذ البداية، وربما كانت جزءاً اصيلاً منه، كما سبق أن رأينا. ومن ثم فإن البحث عن منهج آخر أو مناهج أخرى، كان- جزئياً- بحثاً عن استكمال علمية المنهج النقدي، وربما كان- ضمنياً- نوعا من التمرد المكبوت على السيطرة السلطوية لهذا المنهج. غير أن الأسباب جميعاً لا تخرج- في النهاية- عن اطار أزمة المنهج التي نحاول درسها هنا.

لقد بدأ النقاد العرب يتعرفون على المناهج الجديدة خلال الستينيات، ولكن هذا التعرف لم يتبلور بوضوح إلا في السبعينيات(ربما خارج مصر وبصفة خاصة في المغرب العربي وبيروت)، ثم تكرس وبدأ يمارس فعلياً في الثمانينيات. وهذا التبلور والتكريس، لم يُفصلا- في مصر بصفة خاصة- عن التحول السياسي الذى حدث بعد مايو ١٩٧١ وانهيار السلطة الناصرية. وإذا كان هذا الانهيار قد بدأ قبل ذلك بأربع سنوات بعد هزيمة ١٩٦٧، فإن القدرة على الفكاك من هذه السلطة ومؤسساتها لم تتحقق بوضوح إلا مع منتصف السبعينيات حيث تمت تصفية الحرس الثقافي القديم، وبدأ احلال صف جديد من المثقفين بتوجهات جديدة. كان من بينها النقد الجديد.

لقد تم التحول - على المستوى الثقافي والنقدي- تدريجياً خلال السبعينيات. ففي الوقت الذي كان الحديث فيه شائعاً عن الديمقراطية، وتعدد المنابر(في الاتحاد الاشتراكي) ثم الاحزاب بعد ذلك، ثم اغلاق مجلات (اليسار): الطليعة والكاتب، ولم يحل محلهما سوى (جديد) رشاد رشدي و(ثقافة) يوسف السباعي، وكلتاهما لم تستطع أن تقوم بالدور البديل،

فألغيتا وجيء محلهما مع سنة ١٩٨٠ بمجلات ابداع وفصول والقاهرة وغيرها. وفي هذا الوقت كان قد تم عزل كثير من المثقفين والنقاد من مواقعهم، وسافر منهم الكثيرون إلى الخارج، سواء إلى أوربا أو بلاد الخليج، ومن لم يسافر عكف على ذاته أوهاجر إليها. وهكذا بدت الساحة خالية من زعامات النقد الاجتماعى، ولم يستطع النقد الجديد (الامريكي) القيام بدور فعال، وكذلك ثقافة يوسف السباعي التقليدية. وهنا جاء الجديد متمثلا في مجلة فصول، ولقد كان الهم الواضح لفصول هو أن تفك (الانغلاق) النقدي علي المناهج السابقة، وخاصة المنهج الاجتماعي. فبدأت منذ العدد الثاني في تقديم« مناهج النقد الادبي» الجديدة، ولم يكن للماركسية منها نصيب بالاسم وإن كانت هناك مقالة عن مشكلة الانعكاس كتبت من وجهة نظر معادية. وبعد ذلك توالت المناهج ضمن الاعداد ، ومن بينها الاسهامات الماركسية (الجديدة) ولكن ضمن أطر أخرى ومسميات مختلفة: علم اجتماع الادب، البنيوية التوليدية.. الخ وذلك في اطار التنوع المنهجي الذي قدمت فيه الاسلوبية والبنيوية والسيميوطيقا والمنهج النفسي، سواء في نظرية الأدب أو في الأنواع الأدبية المختلفة.

والحق أن «فصول» قد غطت أوسع مساحة ممكنه من مناهج النقد ونظرياته وفروعه المختلفة. غير أن هذه التغطية انطلقت اساساً من هم أكاديمي يسعى إلى (عرض التراث) النقدي، كما يطالب الاساتذة طلابهم بأن يعرضوا التراث السابق في موضوع بحثهم، قبل أن يكتبوا رسائلهم الجامعية. وهو هم يمكن أن يكون مجرد نتاج لكون هيئة التحرير من الاكاديميين، ويمكن أن يكون نابعاً من تصور لأزمة النقد آنذاك، باعتبارها أزمة في المعرفة، ومن ثم كان لابد من تغطية هذا النقص لتحل الأزمة.

وأياً كان مصدر التوجه فقد تم تقديم معرفة واسعة بالنقد الادبي في العالم الغربي كما سبق القول. غير أن هذا التقديم، قد اتسم هو الآخر بطابع الاكاديمية، بكل مشكلاتها في مصر. فسواء كان هذا التقديم ترجمة لمقال او عرضاً لكتاب أو دورية، أو كتابة عن منهج أو نظرية، فإن الطابع الغالب عليه، كان التبسيط المخل من ناحية ،والغموض من ناحية أخرى، وعدم فهم الاصول في كل الاحوال. فمن خلل وتضارب في ترجمة المصطلحات إلي تناقض في فهم الجمل، إلى قصور في فهم الخلفية التي تنطلق منها المقولات، والنسق الذي تنتمي إليه الجزئيات ، والسياق الذي تنبع منه النظريات وتجيب على اسئلته، سواء كان سياقا ثقافياً أو سياسياً أو اجتماعياً. وكل هذا أوقع القاريء العربي الذي لا يجيد الاطلاع على اللغات الاصلية المنقولة عنها والذي أخذته الدهشة والانبهار، في حالة من الصنمية إزاء المقَّدم الذي لا يفهمه. وإن كان ماهراً استطاع أن يستل مصطلحاً من هنا وآخر من هناك وراح يردده في المنتديات الأدبية وعلى المقاهي دون وعي أوإدراك للتنافر الممكن وقوعه والنتائج السيكوباتية التي يمكن أن يعانيها هو نفسه أو من يسمعه.

وحرصت «فصول »على أن تخصص عدداً كاملاً(نحو ثلاثمائة صفحة من أكبر قطع يمكن الامساك بها) لموضوع واحد، وفي ذيل العدد بعض المتابعات الخاصة بالواقع الادبي، لم

تبتعد هي الاخرى عن الاكاديمية ، لأنها كانت حريصة على أن تعرف القارىء بالمجلات الاجنبية الجديدة والرسائل الجامعية وبعض الوثائق النقدية الهامة في النقد الأوربي او العربي، بالاضافة إلى دراسة أو دراستين تطبيقيتين قد تكون احياناً عن نص أدبي صدر حديثاً. ولكن الاعداد، لم تخل أيضا، في داخل الموضوع المخصص له العدد من دراسات تطبيقية على نصوص عربية أو غيرها، ولكن بالطبع من منظور خطة العدد، أى في اطار التوجه المنهجى لكل عدد، بحيث أن هذه الدراسات التطبيقية، كانت صدى للمناهج الحديثة المقدمة في المجلة. وإذا كانت معضلات الاكاديمية التي سبق أن أشرنا إليها خطيرة على المستوى النظري، فقد كانت في الدراسات التطبيقية أكثر خطورة لأنها تنال الانتاج الادبي نفسه بالتشويه نظراً لقسره وإخضاعه للمناهج الجديدة غير المستوعبة أو المتمثلة، أودون التفكير في امكانيات تطبيقها أو الاستفادة منها في أدبنا العربي.

عبر هذه الآليات جميعها أبعدت« فصول» نفسها عن أن تكون مجلة بالمعنى الدقيق للمصطلح، فعزلت نفسها عن الواقع الثقافي والأدبي وهمومه الحقيقية، التي لم تكن تجرؤ أو يسمح لها بأن تقترب منها، وفرضت عليه هموماً هي هموم (التكنوقراط) النقدي، وكرست الاحساس التقليدي بالانبهار بالغرب والتبعية له .. وفي النهاية زيفت الوعي بأزمة النقد وحولتها إلى أزمة تقنية، وقدمت لها من ثم - حلاً- كرسها ولم يكن يمكنه أن يقدم لها حلاً حقيقياً.

إن ما سبق من رصد لوجهة نظرنا (الخاصة) في الدور الذي مارسته مجلة فصول في حياتنا الثقافية خلال أكثر من عقد من الزمان،. لن يمنع من الاعتراف بأن هناك الكثير من الدراسات شديدة الأهمية التي قدمت في المجلة. ولكن هذه الدراسات ليست هي الغالبة، كما أن الاطار الذى وضعت فيه، سواء على المستوى المنهجي للمجلة أو حتى على مستوى حجمها وفصليتها وتحولها إلى كتاب، قدأفقد هذه الدراسات الهامة التأثير الحقيقي الذي كان يمكن أن تحققه لو كانت في اطار آخر. كذلك لن تمنعني وجهة النظر السابقة من الاعتراف بأن اغلبية المثقفين العرب - وليس المصريين- قد رأوا في فصول عملاً شديد الايجابية والفعالية، بحيث يمكن القول أن فصول واختياراتها، كانت استجابة فعلية لاحتياجات لدى المثقفين العرب. بمعنى أن الحل التقني الذى قدمته فصول كان هو بالفعل الحل الذى يراه هؤلاء المثقفون، وخاصة مثقفو المغرب . ولكنه حل- في الحقيقة- مبنى على وعي زائف بالأزمة ومن ثم ساهم في تكريسها وزيادتها.

إن التصور الذي حكم هذا الحل، ليس منفصلاً في الحقيقة عن التصور الفكري الذي حكم العالم العربي مع انهيار حركة التحرر العربي، على المستويات المختلفة، بدءا من الاقتصاد والتكنولوجيا والسلع، مروراً بالسياسة وانتهاء بالثقافة. يتمثل هذا التصور في أن الغرب ينتج سلعاً وأفكارا جديدة لتقدم الحياة وحل مشاكل الانسان. ولدينا مشاكل وليست لدينا حلول لها. فما المانع من أن نستعين بما ينتجه الغرب لحل مشكلاتنا، وخاصة أننا- في

ميدان العلم والفكر- نؤمن بأن ثمة حضارة انسانية واحدة وعلماً انسانياً واحداً يتطور ويتقدم باستمرار، وليس من المنطقى أن نظل محافظين على تخلفنا دون أن نلحق بركب الحضارة المتقدمة، وأن ندفن رؤوسنا في الرمال ونغمض أعيننا عما يدور حولنا في العالم الذي أصبح- بفعل التكنولوجيا (والنظام العالمي الجديد أخيراً) - قرية صغيرة.

قد يكون من الظلم لنقدنا المعاصر واجيالنا المعاصرة من المثقفين أن نلقي عليهم تبعة هذا التصور. فهو موجود منذ بداية النهضة، ولاشك أنه هو الذي مورس بالفعل، سواء على المستوى الفكري أو على المستوى الاجتماعي و السياسى، طوال عصرنا الحديث. وبهذا المعنى يمكن القول أن أجيالنا المعاصرة هى وارثة أسلافنا من الليبراليين، بل حتى من رواد (النهضة) الأول(الطهطاوي وعلى مبارك). غير أني ميزت ما بعد انهيار حركة التحرر العربي، لأن تبني هذا التصور بعد انهيار هذه الحركة يجعل الامور أكثر تعقيداً ويحمل أجيالنا الجديدة مسئولية أكبر من مسئولية اسلافها.

لقد قدمت حركة التحرر الوطني مشروعاً نظرياً مغايراً للمشروع الليبرالي التابع. مشروع يقول بأنه في امكاننا أن نحل مشاكلنا اعتماداً على انفسنا ، دون أن نرفض الاستعانة بأية انجازات طالما نحن الذين نختارها ، وندرس امكانيات الاستفادة منها ، دون الخضوع لشروط منتج هذه الانجازات. وبغض النظر عن التناقضات الداخلية في المشروع على المستوى النظري، والممارسات العكسية التى تمت في اطاره. فإن هذا المشروع قد استطاع أن يهدد الوجود الاستعماري ليس فقط في منطقتنا وإنما في العالم كله، بحيث احتشد له المستعمرون احتشاداً كبيراً، نجح في تقويضه.

مسئولية الأجيال الجديدة، هي أنها عاينت المشروع وانهياره ، وأنها ساهمت على نحو أوآخر في تحقيق هذا الانهيار لأنها لم تكن من القوة بحيث تواصل التفكير فيه وتعمل على تنميته وحمايته من أن يكون مجرد مشروع سلطة العسكر في مصر والشام والعراق وغيرها. أن مشروع حركة التحرير الوطني العربية كان نتاجاً لجهود أجيال من المفكرين والمناضلين والمثقفين والكادحين. كان مشروعاً ينمو ويتبلور موازياً للمشروع الليبرالى التابع، وإن حدث التداخل بينهما أحياناً، بحيث أن بعض أفكار المشروع الليبرالى نفسه قد ساهم في بلورة المشروع التحرري ، ولكن حركة الجيش استولت على المشروع وهجنته وأفقدته اصالته، مما سهل على الاعداء قتله. ولقد أدى انهيار مشروع حركة التحرر الوطنى، وانتصار نقيضه الذي تمثل في سياسة الانفتاح الاقتصادي ومشاريع التسوية السلمية للقضية الفلسطينية التي مثلت معاهدة كامب ديفيد حجراً ضخماً في بنيانها ، ثم مجمل السياسات القمعية التي كانت قمتها اعتقالات سبتمبر ١٩٨١، إلى تشتت جبهة الثقافة التقدمية ذات التوجة الاجتماعي. وكان من الواضح أن مشروعاً جديداً قد تشكل بهدوء وبطء، هو مشروع التبعية أو الرأسمالية التابعة.

ورغم أن هذا المشروع كان هو نفس مشروع مصر تحت الاحتلال الانجليزي فأن طبقة

واعية نسبياً، الجبت مثقفين(ليبراليين) نموا هذا المشروع وبلوروه نظرياً في صيغ لقت قبولا لدى ابناء هذه الطبقة، بل تعدتها إلى فئات اجتماعية اخرى كتلك الفئات المنبهرة بالمشروع التنويري لطه حسين على سبيل المثال، من أبناء البرجوازية الصغيرة. مثل هذه الطبقة، وهؤلاء المثقفون، لم يوجدوا في عقدى السبعينيات والثمانينيات في مصر. وفي المقابل، انتقلت الذهنية التكنوقراطية التي انتجها النظام الناصري، لتخدم النظام التابع بنفس الاجراءات وبنفس المنهج الأداتى (البراجماتي) الذي تعلمته في بعثاتها إلى بلدان أوربا الغربية والشرقية، وفي المدارس والجامعات المصرية. ومن هنا لم يعد هناك مشروع ثقافي (حتى للتبعية) ، وانما أدوات اجرائية تسعى لنقل التقنيات والآلات التي تتصور أنها قادرة على حل مشكلات الواقع المصرى. وهذا هو لب المشروع الجديد الذي تحول فيه المثقفون (مثلهم مثل المهندسين والاطباء الممارسين) إلى مجرد تقنيين لا (يفكرون) إلا في كيفية تنفيذ المشروع الذي يضعه السياسيون دون حق التفكير فيه أو مناقشته أو حتى التعرف عليه.

وفي مثل هذا الوضع، تصبح السلطة السياسية متمثلة في خطتها في ميدان الثقافة، هى بؤرة المشروع النقدي ومركزه ومحددة غاياته. وهذا في حد ذاته كفيل بقتل المشروع لأنه أصبح بعيداً عن موضوعه (المادة الأدبية) وعن منهجيته التي تتطلب أفقاً مفتوحاً لا تحده اهداف عملية مسبقة تحدد نتائجه من البداية.

واذا كان النقد الحديث بصفة عامة هو مؤسسة من مؤسسات الحياة البرجوازية[١] ، فإنه يتمتع بما تتمتع به البرجوازية (كما هو الحال في البرجوازية الأوربية) بالليبرالية النسبية ومن ثم بحق التعدد والاختلاف. أما في وضعنا حيث برجوازية تابعة وسلطة مركزية قامعة لا تسمح بهذا التعدد في العمق، فإن وضع المشروع النقدى في سلة هذه السلطة، يضع هذا المشروع في مأزق الاختناق التام في مقابل البحث الحر- نسبيا- الذي كان خلال الثلاثينيات والاربعينيات والخمسينيات من القرن.

ولعله من المهم هنا أن نوضح أن سلطة مايو ١٩٧١ لم تخلق تياراً نقدياً بالمعنى المفهوم من هذه الكلمة، أى الانشاء من عدم، فمن الأمانة أن نرصد أن معظم من كتبوا أو استكتبوا- في مجلة فصول على سبيل المثال - كانوا مكتملي التوجه قبل فصول. ولكن فصول باستدعائها لهم ولم شملهم في نسق متكامل(هو دفتا المجلة) قدجمعت توجههم أو توجهاتهم في بنيان واحد سمى بالنقد الجديد، ومع ذلك ظل بينهم تفاوت في التوجه نحو مدرسة نقدية بعينها، دون غيرها، أو في درجة التلفيق بين المدارس المختلفة في ذات الوقت.

ولأن هذا المقام لا يتسع إلا للملاحظات العامة، فمن المهم أن نشير إلى أن الاتجاه السائد بين نقاد هذا «النقد الجديد» كان هو اتجاه الجمع بين أكثر من منهج في ذات الوقت أو الانتقال بسهولة من منهج لآخر حسب مقتضى الحال (أو ما يتصور أنه جديد في ساحة النقد الأوربي). ولعل الأمثلة أكثر من أن تحصى لنقاد انتقلوا من الواقعية إلى البنيوية إلى

الاسلوبية ثم إلى التفكيكية في مدى لا يزيد عن عقد من الزمان، وآخرون انتقلوا من المنهج الاجتماعى إلى البنيوية ثم إلى التفكيكية، وفريق ثالث انتقل من المنهج النفسي إلى البنيوية ومنه إلى التفكيكية.. الخ.

غير أن الأكثر خطورة في هذه التحولات، هو أنه أياً كان الشعار المرفوع على المستوى النظري، فإن الممارسة التطبيقية للناقد، تكشف عن بعد كامل- تقريبا- عن هذا الشعار، وارتداد هذه الممارسة إلى ما ترسب في وعي هذا الناقد ووجدانه خلال المراحل الاولى من حياته. بحيث يبقى الشعار معزولاً، وتصبح مقولاته ومفاهيمه أقرب إلى الزينة أو التباهى بالمصطلح الغريب الجديد، وليس لها فعالية حقيقية في الممارسة النقدية، وإن قامت بدور ما، فإنه يكون دوراً مناقضاً لمجمل الممارسة التي تسير في اتجاه بعينه، بينما هي دخيلة عليه. ونماذج هذاالخلط كثيرة سواء في الكتب النقدية أو في المجلات في مصر وفي غيرها من البلدان العربية.

لقد انطلق بعض النقاد في هذا التيار من حجة ترى أنه لابد من تطوير المنهج واغنائه بكل ما يستجد في العلم. ولاشك أن هذه الحجة هى ضرورة دائمة لا يستغنى عنها العلم والعالم، وإلا فقد كونه علماً أو عالماً وتجمد عند نظريات.وأفكار ربما تكون الاكتشافات الجديدة قد اثبتت خطأها فيما بعد. ورغم أن مثل هذه الامكانية لم تتحقق بعد في مجال العلوم الانسانية بنفس الدرجة التي هي متحققه بها في العلوم الطبيعية، فإن متابعة الجديد في ميدان البحث والاستفادة منه هى ضرورة لازمة دون شك. غير أن من الضرورى أيضا أن نؤكد أن متابعة الجديد في ذاتها لا تصنع علماً ولا عالماً، فهذا لابد أن يتحقق ويتأسس لكى يكون قادراً على انجاز هذه المتابعة والاستفادة، وهذا معناه أنه لابد للباحث أو العالم أن يكون قد امتلك منهجاً في البحث اصلاً حتى يستطيع تنميته، وهذا ما اعتقد أن معظم هؤلاء النقاد كانوا يفتقدونه.

لقد سبق أن أوضحنا ما نعنيه بالمنهج: مجموعة متناسقة من الخطوات الاجرائية المناسبة لدراسة الموضوع، تعتمد على أسس نظرية ملائمة و غير متناقضة معها. أى أن التناسب والتناسق لابد أن يتم بين جوانب ثلاثة: الأصول النظرية للمنهج، وأدواته الاجرائية والموضوع المدروس. ولأن الادوات الاجرائية لابد أن تتغير وتتطور تبعاً لتغير الموضوع، المدروس، فإنه لابد أن يأتى الجديد في هذه الادوات متلائماً مع الاصول النظرية للمنهج، تلك التى تحدد فهم المنهج للظاهرة: ماهيتها ووظيفتها، والا كان معنى ذلك أن هذه الاصول نفسها أصبحت غير صحيحة. وفي هذه الحالة لابد من تغيير المنهج كاملاً. المهم أن يكون المنهج متناسقاً داخلياً لاتتنافر فيه الاجراءات مع الاصول النظرية .هذا الشرط ضرورى لكى يبقى المنهج منهجاً، وهو شرط ضرورى ايضاً- وإن كان صعباً- في حالات تطوير المنهج واغنائه.

إن هذه الشروط ليست فقط ضرورية لتحقيق المنهجية وإنما أيضا ضرورية لتحقيق

التمايز، وبالتالي لتحقيق القطيعة المعرفية مع المناهج السابقة. فالمنهج لن يستطيع أن يتميز ويتمايز عن غيره من المناهج إلا بقدر تماسكه الداخلي وقدرته على التعامل الجديد مع الظاهرة موضوع الدراسة. وهو حين يحقق هذا التمايز، يكون مؤهلاً إذا ناضل لأن يتجاوز المناهج السابقة، ويحقق معها القطيعة المعرفية، التى لا تتحقق بنفي تلك المناهج أو عدم الاستفادة منها، وأنما بنفيها نفيا جدليا يستفيد من عناصرها المفيدة والصالحة ليضعها في نسق(كيفي) جديد يقيم بينها وبين عناصره هو الجديدة صلات وعلاقات مختلفة، تتلاءم مع المفاهيم والغايات الجديدة.

وفي النقد الأدبي، المرتبط- بقوة- بالأدب، والذي هو مرتبط مباشرة بتطور الحياة الاجتماعية، يصبح تحقيق التجاوز أو القطيعة المعرفية أمراً لا مفر منه. والا حصلت العزلة بين النقد والأدب، من جهة، وبينهما، وبين الحياة الاجتماعية من جهة أخرى. ولعل في نقدنا الحديث مثالا بارزا لهذه الأزمة: ضرورة التجاوز، والاخفاق في تحقيقه ،فالوقوع في العزلة.

لقد شهدت حياتنا .الاجتماعية في العصر الحديث تطورات واضحة أدت إلى انتقالات بارزة في ميدان الأدب من الاحياء الى الرومانسية الى الواقعية وما بعدها. وقد كان طبيعياً أن يرتبط النقد بهذه التحولات فشهدنا تجليات نظرية المحاكاة ونظرية التعبير ونظرية الانعكاس وما بعدها من نظريات ومناهج. غير أن العلاقة بين كل نظرية من هذه النظريات والحركة الادبية المواكبة لها، والعلاقة بين الأدب والنقد والتطور الاجتماعى، ثم العلاقة بين كل مرحلة (بنقدها وأدبها وتطورها الاجتماعى) بالمرحلة السابقة ، ظلت علاقة معقدة ومركبة وملتبسة، ولم تستطع أن تحقق التجاوز الفعلي أو القطيعة المعرفية، كما سبق أن رأينا في الدراساتالسابقة.

لقد أصبح واضحاً في الدراسات التاريخية والاجتماعية أن التطور الاجتماعى في مصر، لم يكن تطورا حقيقياً ولا شاملاً، وأنه لم ينل سوى شرائح عليا من المجتمع المديني، ظلت معزولة إلى حد كبير عن بقية الطبقات والفئات الشعبية في الريف وفي قاع المدينة. وكذلك ليس خافياً أن التطور الادبي قد ارتبط بهذه الشرائح العليا و(عبر) عنها بصفة اساسية، وأنه وأن اتخذ من الحياة الشعبية موضوعا له(أحيانا) فقد ظل المنظور والرؤية خاضعين لمنظور الشرائح المسيطرة والسائدة. أما النقد الادبي، فان مواكبته للتطورات الادبية (والاجتماعية) جاءت محدودة إلى اقصى درجة وملتبسة إلى أبعد الحدود.

لاشك أنه من العبث العلمى أن نزعم أن المراحل المختلفة في النقد العربى الحديث قد كانت معزولة عن التطورات المحيطة بها سواء في المجتمع أو الفكر أو الفن. فقد واكبت مرحلة الاحياء (بأدبها ونقدها) سيطرة الاتراك حكاما وملاكا للاراضي. وواكبت الرومانسية ونقدها سيطرة البرجوازية المصرية الناشئة أو محاولتها للسيطرة في ظل الاستعمار. كما واكبت الواقعية ونقدها سيطرة الفئات الوسطى من البرجوازية المصريةالتي آلت قيادتها إلي الضباط.

غير أن النقد الادبي (وربما الأدب أيضاً، وهذا ميدان دراسة مستقلة) لم يكن قادرا على أن ينتج المفاهيم والمناهج بقدر ما كان مؤهلا لأن يلجأ إلى الغرب كي يستقي منه ما يتصور أنه مناسب لهذا التطور، طالما أنه كان مناسباً للتطور النظير في المجتمعات الاوربية.

ومن المنطقى أن استمداد مناهج من مجتمع ونقلها إلى مجتمع آخر، لا يبقى على هذه المناهج كما هي، وإنما هو بالضرورة يعمل على تعديلها وتحريرها بما يتناسب مع وضعه هو الخاص، وهو أمر- إذا تم بوعي- يمكن أن يحقق اضافات حقيقية ومفيدة لهذه المناهج. غير أن ثمار عملية التعديل والتحوير التى قام بها نقادنا الذين درسناهم، لم تؤد إلا إلى تشويه المناهج نفسها من ناحية، وعدم القدرة على الاستفادة منها، من ناحية اخرى، لأن الوعى بهذه المناهج لم يتعد حدود كونها مجرد أدوات، ولم ينظر إليها باعتبارها انتاجاً ذهنياً معقداً على علاقة وثيقة بالبنية الذهنية والفكرية والاجتماعية المنتجة له. وهذا التعامل- مع هذه المناهج كان طبيعيا في ظل عدم القدرة على معرفة الاسئلة العميقة للتطور الاجتماعي(أو ربما للتطور الاجتماعي الذى كان ينبغى أن يتم وليس الذى تم فعلا)، فوقف نقادنا عند الأسئلة والاحتياجات السطحية أو الظاهرية للتطور الاجتماعي (الفوقى) ، ولم يعرفوا عمق أسئلة الواقع واحتياجاته لأنهم كانوا معزولين عنه وينظرون إلى الشمال كمثل أعلى طوال الوقت.

إن القدرة على التعامل مع الفكر (الاوربي أو غيره) بعمق لا يملكها الا العقل الناقد، أى العقل المكون تكوينا فلسفياً عميقاً وقادراً على أن يقبل ويرفض في العمق وليس في السطح. وهذا العقل، لا يمكن- في أى مرحلة من مراحل التاريخ- أن يكون عقل فرد ، لابد أن يكون عقل طبقة أو على الأقل فئة من طبقة وهذا مالم يحدث في مصر بالقدر الكافي كما نعرف من تاريخنا الحديث.

وهكذا لم يستطع النقد أن يحقق- في كل مرحلة من مراحله ـ منهجاً أو مناهج متكاملة ومتمايزة- فيما بينها- أو بينها وبين سابقتها. بحيث أننا وجدنا- دائماً- أن المنهج الجديد لم يستطع أن يحدث القطيعة مع المناهج السابقة عليه إلا من حيث الشعار المرفوع وبعض المفاهيم، فى حين تتسلل مفاهيم المنهج القديم القارة، صراحة أو ضمنا، إلى ثنايا المنهج الجديد فتجهضه تماما، أو تقيم ثنائية ضدية مع جديده، فتحوله إلى مجرد تلفيق لا صلابة فيه، ولا يبقى من الجديد سوى التسمية، أما البنية الاساسية فتظل قديمة وخاصة في حالة الممارسة التطبيقية.

ولعله أن يكون واضحاً أن مثل هذه الحركة النقدية لا تصبح قادرة على تحقيق التراكم المعرفي، المبني على القطيعة أو القطائع المتعددة كلما احتاج الأمر، بما يعني أنها غير قادرة على الاقتراب من العلمية. وهي في ذات الوقت تصبح غير قادرة على تحقيق الوظائف الاولية للنقد الأدبي في المجتمع، أي القدرة على اقامة الصلة بين النص والمتلقي، ناهيك عن القدرة على توجيه الحركة الادبية نحو الطريق الأفضل لتحقيق الاحتياجات الجمالية الفعلية

للمجتمع. فمناهج النقد لم تنبع اصلاً من معرفة بهذه الاحتياجات، كما أنها مبنية على معرفة- لم نقم بها نحن في اغلب الاحيان- بنصوص الاخر التى لم يتيسر لنا الاطلاع عليها دائما ومعاناة التعامل معها نقديا.

وهكذا نعود إلى جذر الأزمة. فبينما نصل الآن إلى أن أزمة المنهج تؤدي إلى عدم القدرة على قراءة اسئلة الواقع والعمل الفعال على طرح اجابات لها. فاننا نستطيع- أيضا- أن نعكس هذا المنطق، لتكون عدم القدرة على قراءة أسئلة الواقع، هى الجذر العميق لازمة المنهج. وقد يبدو أننا - هنا- نقع في اطار الدور المنطقى، ولكن الحقيقة ليست كذلك ، لو أوضحنا نقطة البداية التي انطلق منها، ونحن نتصور أنه- تاريخياً- بدأت الازمة نتيجة لعدم قدرة الناقد على قراءة اسئلة الواقع، بقدر ما كان باحثاً عن اجابة اسئلة تخصه هو- كممثل لفئة من المثقفين ـ تصورت أنها تستطيع أن تتماثل مع نظيرتها مصدر العلم والمعرفة والفن والادب، أى الغرب كما قدم لنا منذ بداية عصر النهضة.

ولعله امر لابد أن يلفت النظر، ذلك الوضع الذي نجد فيه نقدنا الحديث، لا يطرح أمامه طوال الوقت نموذجاً، سوى النموذج الأوربي(سواء كان غربياً أو شرقياً أو امريكيا) وسواء كان هذا النموذج نقدياً أو ادبياً. بدأ هذا مع روحي الخالدي واستمر مع كل نقادنا المحدثين وضمنهم انصار المنهج التقليدى.النموذج الذي نقيس عليه ونضرب به الامثلة هو نموذج أوربى، ثم بعد ذلك نطبق على أدبنا باحثين فيه عن هذا النموذج أو المثال، واذا لم يتحقق انتفت صفة الادبية أو الابداعية عن ذلك الأدب، رغم أن الابداعية تعنى الخروج على المثال السابق، والأدب هو تجسيد للخصوصية وليس تقريراً للمثل الإنسانية العامة. لعل أبرز الامثلة على ذلك هو تصور نقادنا للرواية والمسرح والقصة القصيرة[٢]، وتصورهم أيضا لما ينبغى أن يكون عليه الفن الرومانسى أو الواقعي أو الحداثي.. الخ. المعيار دائما أوربي، ولا بحث عن الخصوصية أو عن اسئلة الواقع الفعلية، وفي أفضل الحالات سعى لمماهاة اسئلة الواقع العقلية مع اسئلة الواقع الاوربي.

إن معنى مارصدت الآن يمكن أن يتلخص في جملة عامة، هي أننا لسنا منتجي المناهج الغربية التي نتبناها ونؤمن بها وإنما نستوردها، أو لنقل بدقة أكبر أنها تفرض علينا، لأننا مولعون بالتجديد. والجديد هو فحسب ما يصدر عن أوربا، باعتبارها صاحبة العلم المتقدم وصانعة الحضارة النموذج الذي نسعى إليه كما أنها صاحبة القوة العسكرية القاهرة. ومعنى أننا لسنا منتجي المناهج النقدية، أننا نقف في مواجهتها دون أن نستطيع امتلاكها- سيكولوجيا- بعمق، فهى المثل الاعلى الذي لا يحق لنا أن نعدل أو نعمق أو نغير فيه أو حتى أن نختار منه ما يناسبنا.

لقد فرض علينا التكوين الاجتماعي منذ بداية العصر الحديث ،والهيمنة الاستعمارية ، هذا التوجه نحو «الشمال» كمثل أعلى لابديل له بحكم تبعية القوى السائدة سواء كانت

حاكمة أم لا، ومن ثم فقد أصبحنا نملك عقولاً وجهت منذ البداية نحو هذا النموذج الاوربي. فحتى هؤلاء النقاد أو المفكرون أو القاده السياسيون السلفيون الذين يطمحون إلى اعادة النموذج الاسلامي، لا يرفضون النموذج الاوربى في التقدم والحضارة وإنما يريدون أن يعيدوا الاسلام كي يؤهلنا كى نصبح مثل أوربا. حدث هذا عند زعماء النهضة والتنوير، ويحدث الآن لدى الاخوان المسلمين والجماعات الاسلامية. ومعنى هذا أن عقولنا الحديثة قد بنيت بنية تابعة لمثال آخر، إما أوربي أو اسلامي. أما الابداع والبحث عن المثال من قلب الواقع، فهذا امر لا تستطيعه عقولنا، وإن استطاعت، فإن قواهر خارجية تتمثل في القوة الاجتماعية أو السياسية السائدة، كفيلة بأن تقمعه كما حدث في التاريخ الحديث كله.

إن العقل التابع، أي العاجز عن الابداع، هو عقل لا يستطيع التعامل مع الافكار والآراء والنظريات تعاملاً حراً مبدعا. هو يتعامل معها، (وخاصة إذا كانت حاملة الخاتم الاوربي المتميز) باعتبارها صنما لا يجوز المساس به من ناحية، وسلعة يمكن التسلى بها واستخدامها لبعض الوقت من ناحية أخرى. وفي كلتا الحالتين تصبح هذه الافكار والمناهج ، آلة من آلات القمع الذهني والاجتماعي فهي من حيث اصلها قوة مطلقة لا نجرؤ إلا على التعامل معها كما هي، وليس تفكيكها واعادة ادماجها في نسقنا الذي يحقق التناسق بينها وبين غيرها، فتبقى في الحالتين قيمة مطلقة في ذاتها، لا امكانية لتحويرها، وتعديلها أو تخليصها من اطلاقيتها وادماجها في نسقى الخاص الجديد. فهذا لا يمكن أن يتحقق مالم نكن قادرين علي تحويل هذه المناهج أو الادوات أو النظريات عن اطلاقيتها، وردها إلى نسبيتها، أى إلى تاريخيتها، باعتبارها فكراً انتجه بشر في تاريخ، اجابة لحاجات هذا التاريخ. وهذا موقف يحتاج لأن نكون نحن انفسنا نسبيين وتاريخيين، أي أن نكون قادرين على ادراك موقعنا في التاريخ، في تاريخنا الخاص، وفي تاريخ العالم. وهذا ليس متوفراً عند اغلبنا.

وفي تقديري، فإن هذا الوضع بخصائصه المختلفة مردود إلى الخصائص التي حكمت النقاد ضمن فئة المثقفين سواء في النشأة أو في التطور. والملمح البارز في هذه الخصائص، هو أن هذه الفئة، قد نشأت منذ البداية في أحضان سلطة محمد على الذي كان حريصاً على أن يسلخها عن أصولها الاجتماعية، وتحويلها إلى مجرد تقنيين لتنفيذ خطته ومشروعه، والذي قمع كل محاولة من أى منهم للخروج عن هذا الدور.[٣] وهذه الخاصية هي التي استمرت- بدرجات متفاوتة- طوال تاريخ هذه الفئة، أيا كانت السلطة: أحفاد محمد على أو الاستعمار الانجليزى أو الضباط الاحرار ومن والاهم. قد يبدو احيانا أن هناك حرية نسبية للمثقفين- كما كان الحال في النصف الاول من القرن العشرين، ولكن هذه الحرية، كما نستطيع أن نؤكد الآن، كانت حرية المدجن. ، لقد بدا أن هناك توافقاً بين المثقفين والسلطة كما كان الحال في الفترة الناصرية ولكننا نستطيع أن نؤكد أن التوافق قد كان ظاهرياً، وأن المشروع كان مشروع السلطة وأن المثقفين كانوا منفذين له.

ولن ينفي هذا القانون نقيضة، أي أن كثيراً من المثقفين كان يحاول- طوال الوقت- أن

يخرج عن اطار هيمنة السلطة، وأن يتصل بالتشكيلة الاجتماعية، ويعي حركتها. لكن هذه الحالات كانت تقمع بدرجات متفاوته من العنف حسب خطورتها، بحيث كان (المتمردون) يرتدون في نهاية المطاف إلى نفس الصف الذي تمردوا عليه. أما القلائل الذين رفضوا الانصياع وظلوا متمردين، فهؤلاء نسيهم التاريخ، الذي مازال (رغم ديموقراطية العصر الحديث) تاريخ السلطة.

إن خطورة هذا الوضع تكمن في تلك العقلية التابعة التي كرست في فئة المثقفين. تبعية لسلطة، هى في النهاية تابعة للغرب- ذهنياً- بغض النظر عن تبعيتها الاقتصادية أو السياسية. فقد تكون سلطة ما، أو مثقف ما رافضاً للتبعية الاقتصادية أو السياسية للغرب الاستعمارى، ولكن يظل النموذج الحضاري والعلمي، هو النموذج الغربي، النموذج الذي نطمح إلى تحقيقه والوصول إلى نتائجة، دون أن نكون قادرين على ادراك الاختلاف التاريخي الذي يقول باننا لن نحقق نفس ما حققه الغرب، ولن نصل إلى مثاله لأنه هو نفسه لم ولن يسمح لنا بذلك، حتى تستمر آلية انتاجة وتصديره، أي امكانيات حياته هو ومستقبله مضمونة.

وفي مثل هذا الوضع الذي يدركه الكثيرون من المثقفين، والنقاد ، ولكنهم يعجزون عن السير في نقيضه، يقع الانفصام أو الانقسام الذهني، انقسام بين الطموح المستحيل والممكن الرديء، أو انقسام بين الوجدان وبين العقل، أو انقسام بين بنية ذهنية لم تتطور تطوراً حقيقياً وبين اضطرارات لرفع شعارات حديثة أو حداثية لمواكبة العصر، أو ادعاء العصرية. وازاء كل هذا نعيش الأزمة.

❖❖❖

وعلى هامش هذا الاطار العام، هناك العديد من النقاد، المصريين والعرب، يسيرون في اتجاه مغاير إلى حد ما، ويمكنهم اذا ما واصلوا طريقهم دون قمع أو احباط أن يحققوا شيئاً مختلفا قد يساهم في الخروج من الأزمة .يمكننا - مثلا- أن نرصد أن عددا من النقاد سواء الاكاديميين أو غيرهم قد كفوا- حرصاً منهم على الاتساق المنهجي- عن متابعة أى جديد في ساحة النقد الاوربي، وبقوا محافظين على مناهجهم التقليدية، التي وإن حوت تناقضاتها القديمة، فإنها تظل أكثر فعالية، وخاصة في ميدان النقد التطبيقى، وقدرة على القيام بالوظيفة الاجتماعية للنقد، أى تحقيق الصلة بين المتلقي والنص.

كذلك يمكننا أن نرصد عددا آخر من النقاد، حريصين على التعرف على الجديد في النقد الاوربى، لكنهم يتعاملون معه بقدر من الوعي بأصوله من ناحية، وبنوعية احتياجهم اليه من ناحية اخرى، ومن ثم بالقدرة على الاستفادة منه في التطوير والاغناء، عبر تخليص عناصره من محمولاتها الايديولوجية كلما امكن ذلك، او ادماجها في نسق جديد يحملها ملامح نسقهم المنهجي الخاص الساعي للتكامل. و إذا أمكن لهؤلاء أن يبنوا هذا النسق

المنهجي الجديد على مزيد من تعميق وعيهم بأسئلة الواقع الاجتماعي، فإن توجههم سوف يكون هو التوجه القادرعلي تحقيق المنهجية النقدية، ومن ثم علي المساهمة في حل أزمة النقد العربي المعاصر.

❖❖❖

الهوامش

‹١› راجع Terry Eagleton : The Function of criticism. Verso Editions and Nlb, London 1984 p.10

وراجع أيضا ص٧ حيث الاشارة إلى أن النقد الأوربي الحديث قد ولد في أتون الصراع مع الدولة المطلقة.

‹٢› راجع دراستنا عن« نشأة الرواة العربية» تحت الطبع .

‹٣› للتفصيل في هذه القضية راجع مقالتنا: التنمية ثقافية في ظل التبعية مجلة القاهرة. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة ١٩.

❖❖❖

المحتويات

- مقدمة : .... ‹ ٧ ›
- الفصل الأول : كتاب «الديوان» .... ‹ ١٥ ›
- الفصل الثاني : «في الشعر الجاهلي» .... ‹ ٣٥ ›
- الفصل الثالث : مقدمة «بروميثيوس طليقا» .... ‹ ٦٧ ›
- الفصل الرابع : «في الثقافة المصرية» .... ‹ ٨٥ ›
- خاتمة : .... ‹ ١٠٣ ›

إصدارات شرقيات

دار لنشر الأعمال الإبداعية المتميزة
في إخراج طباعي متميز

روايات

اللجنة / صنع الله إبراهيم
وكالة عطية / خيري شلبي
رائحة البرتقال / محمود الورداني
وردية ليل / إبراهيم أصلان
حجارة بوبيللو / إدوار الخراط
عبدة الصقر / ألان نادو (سلسلة عيون الأدب الأجنبي)
مدام بوفاري / جوستاف فلوبير (سلسلة عيون الأدب الأجنبي)

❖❖❖

قصص

السرائر / منتصر القفاش
الديوان الأخير/ عبد الحكيم قاسم
أمواج الليالي/ إدوار الخراط
ضوء ضعيف لا يكشف شيئا/ محمد البساطي
القمر في اكتمال / نبيل نعوم

❖❖❖

شعر

فاصلة ايقاعات النمل / محمد عفيفي مطر
فقه اللذة / حلمي سالم
لا نبل إلاّ النبل / حسن طلب
مطر خفيف في الخارج / إبراهيم داوود

❖❖❖

دراسات

من أوراق الرفض والقبول / فاروق عبد القادر
مسرح الشعب / د. علي الراعي
البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث / د. سيد البحراوي

❖❖❖

كاريكاتير

ناجي العلي في القاهرة / ناجي العلي
(بالأشتراك مع دار المستقبل العربي)

❖❖❖

البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث

معضلة المنهج في النقد العربي الحديث هي موضوع هذا الكتاب. وهي معضلة تنتج عن أن البحث عن المنهج الحديث في نقدنا الأدبي لم يسفر عن تحقيق فعلي للمنهجية في هذا النقد، فوقع في تناقضات بين أسسه النظرية وأدواته الاجرائية.

ولم يحقق انتقالاً جذرياً من مرحلة إلى أخرى أو من اتجاه إلى آخر، فتجاورت النظريات والمناهج، دون أن تتصارع صراعاً حقيقياً، ودون أن نستطيع إنجاز الدور المطلوب من النقد الأدبي في حياتنا الثقافية والأدبية.

يدرس الكتاب هذه المعضلة، كما تجلت في أشهر أربعة كتب في النقد الحديث، وهي الديوان للعقاد والمازني، وفي الشعر الجاهلي لطه حسين، ومقدمة برومثيوس طليقاً للويس عوض، وفي الثقافة المصرية لمحمود العالم وعبد العظيم أنيس، وأخيراً في مرحلتنا المعاصرة كما تتجلى في المجلات المتخصصة في النقد الأدبي.

ولأن الكتاب يدرك العلاقة بين التناقضات المنهجية والجذور الاجتماعية، والاتجاهات الفكرية للنقاد، فإنه يمسك بجذور أزمة النقد الأدبي الحديث في مصر، كما يمسك في نفس اللحظة بجذور أزمة الفكر العربي الحديث.

دار شرقيات